蒋孔阳 朱立元主编
曹俊峰 朱立元 张玉能著

XIFANG MEIXUETONGSHI

西方美学通史

第四卷 德国古典美学

XIFANGMEIXUETONGSHI

美是理念的感性显现。
——黑格尔

上海文艺出版社

国家社会科学基金“八五”“九五”规划重点研究项目
上海市哲学社会科学“九五”规划重点课题研究成果

《西方美学通史》

谨以此书向中华人民共和国
建国50周年献礼

上海文艺出版社

蒋孔阳 朱立元主编
曹俊峰 朱立元 张玉能著

西方美学通史

第四卷 德国古典美学

XIFANGMEIXUE TONGSHI

上海文艺出版社

责任编辑：赵南荣
封面设计：王志伟

西方美学通史
第四卷
德国古典美学
曹俊峰　朱立元　张玉能　著
上海文艺出版社出版、发行
地址：上海绍兴路74号
电子邮件：cslcm@public1.sta.net.cn
网址：www.slcm.com
新华书店经销　　上海港东印刷厂印刷
开本 850×1168　1/32　印张 28.125　插页 5　字数 628,000
1999年11月第1版　1999年11月第1次印刷
印数：1—5,000册
ISBN 7-5321-1903-3/I·1537　　定价：45.50元

序　论

车尔尼雪夫斯基说过："只有德国的美学才和美学之名相称。"[1] 这不仅因为美学之名是由德国美学家鲍姆加登于1750年最先确定的，更重要的是因为在十八世纪末至十九世纪初在德国形成了西方美学史的一座高峰——德国古典美学。正是从德国古典美学开始，美学研究的对象和范围，美学在哲学中的地位，美学作为一门独立的科学等，这样一些带有根本性质的美学问题才有了比较肯定而明确的规定。从德国古典美学所包含的内容来看，它是对古希腊以来西方美学的批判性总汇；从西方美学的发展脉络来看，德国古典美学是西方美学发展史上继古希腊美学和启蒙主义美学以后的又一个发展高峰，而且是西方近代美学的一个无法超越的高峰；从德国古典美学的影响来看，它又是十九世纪末至二十世纪形形色色美学思想和潮流的直接或间接的来源。

1790年康德的《判断力批判》发表，标志着德国古典美学的开始。1838年黑格尔的《美学讲演录》三大卷全部出齐，标志着德国古典美学达到了高潮。而1842年费尔巴哈的《未来哲学原

---

① 《车尔尼雪夫斯基论文学》，中卷第1页，上海译文出版社1979年。

理》出版,则宣告了德国古典美学的终结和解体。从此以后,西方美学便沿着三个方向发展:从德国古典美学的根源上分别形成了俄国平民美学(又称为俄国革命民主主义美学),马克思主义美学和各色各样的西方现代美学。因此,一般认为,康德是德国古典美学的奠基人,黑格尔是德国古典美学的集大成者,费尔巴哈是德国古典美学的终结者,而费希特、席勒、谢林、歌德等则是从康德走向黑格尔的必然逻辑锁链的几个重要的中介环节。在德国古典美学产生和发展的过程中,受它的直接影响,在德国的文学和艺术发展进程中还相应地形成了与德国古典现实主义相并行的德国浪漫主义。这些德国浪漫派的文学艺术家们,不仅从事文艺创作,而且关注并研究了美学(施莱格尔兄弟、诺瓦利斯等)。因而可以把德国浪漫派(耶拿派)的美学思想和理论看作是德国古典美学的一个必要的补充和附录。

英国美学家鲍桑葵说得好:"1781 年,发生了三件在美学史上具有最重大意义的事件。莱辛的逝世切断了新的文艺复兴和旧的文艺复兴,即拉丁文艺复兴和希腊文艺复兴之间的最后桥梁;席勒的《强盗》的发表继续揭开天才时期的序幕——这一反动之于莱辛,犹如莱辛之于高特雪特;《纯粹理性批判》的问世开始了一场哲学革命。这场革命后来由美学问题和美学资料通过相互的溶合加以完成。当《判断力批判》在 1790 年发表的时候,这个哲学问题已经被抽象地加以解决了,……这种抽象的解决只需要经过具体的发展,就可以既变成一种真正的艺术哲学,并对未来的一般思辨产生重要影响。"①

① 鲍桑葵:《美学史》,第 330 页,商务印书馆 1985 年。

一　德国古典美学的产生

在西方，乃至整个世界发生了如此巨大影响的美学思潮，为什么就必然地出现在十八世纪末的德国呢？其中当然有着十分深刻的民族、时代、社会、文化和哲学、美学等内在的原因。

首先，德意志民族的内向、深沉、善于思辨的民族特征，为德国古典美学的产生准备了内在条件。

丹麦著名文艺史家勃兰兑斯在他的巨著《十九世纪文学主潮》中这样说道："德国人的性格是如此内向和深沉。"① 马克思在《黑格尔法哲学批判导言》中指出："正像古代各族是在幻想中、神话中经历了自己的史前时期一样，我们德意志人是在思想中、哲学中经历自己的未来的历史的。我们是本世纪的哲学同时代人，而不是本世纪的历史同时代人。德国的哲学是德国历史在观念上的继续。"② 恩格斯在《大陆上社会改革运动的进展》中也说："德国人是一个哲学民族。"③

德意志民族的这种性格特点，是在民族形成的艰难历程中逐步积淀而来的。德意志民族是在日耳曼王国建立之后（公元六世纪）作为一个独立的民族的名称，而日耳曼民族最初的历史是与罗马人在斗争中发展起来的。大约在公元前五世纪，直至凯撒时代（公元前一世纪），日耳曼民族还处于蛮荒阶段。在日耳曼各

---

① 勃兰兑斯：《十九世纪文学主潮》第二分册《德国的浪漫派》，第3页，人民文学出版社1988年。

②③ 《马克思恩格斯列宁斯大林论德国古典哲学》，第23、30页，商务印书馆1972年。

部落的迁徙过程中，日耳曼人屡遭罗马人的打击，因而逐步形成了部落联盟，并在与罗马人的不断斗争中于五世纪末建立了日耳曼人的国家——法兰克王国，加之语言和文化的因素，德意志民族就逐步形成了。正是在这种长期动荡和艰苦斗争的生存和发展过程中，德意志民族铸就了这种内向、深沉和善于思辨的性格特征。这种性格特征在以后的中世纪基督教信仰和近代宗教改革（马丁·路德，1517年）的影响下，愈发变得鲜明。[①] 宗教改革的结果，一方面形成了宗教的分裂、争斗，分别形成了新教联盟（1608）和天主教联盟（1609）；在波希米亚发生的一个地区争端导致了“三十年战争”（1618—1648），德意志大部分地区遭到破坏并形成诸侯割据，从而使得德意志民族在资本主义生产关系的发展方面落在了英国和法国的后面，因此德国启蒙主义时代的思想家们更多地把民族的希望寄托在现实世界的彼岸——思想观念界，产生了许多思想体系，从而巩固了德意志民族的内向、深沉和善于思辨的性格特征。另一方面，马丁·路德用德语翻译圣经，使得德语规范化，形成了一种严谨、明确、逻辑缜密、表述清晰的近代德语，给善于沉思默想的德意志民族提供了一种恰切适宜的工具，更有效地巩固了德意志的民族性格特征。正是在这长期的积淀和巩固的基础之上，终于形成了启蒙主义时代以理性主义为基准的批判精神（莱布尼茨、沃尔夫）。这种理性批判精神正是德意志民族的内向、深沉和善于思辨的民族精神在哲学文化上的表现，它不同于法国启蒙主义的务实的

① 关于德意志民族的形成历史，详细情况可参阅杜美《德国文化史》第7—22页，北京大学出版社1990年；艾米尔·路德维希《德国人》第1—44页，三联书店1991年。

理性主义倾向，也不同于英国的经验主义，往往具有更多的折衷基调。正是这种理性批判精神，合乎逻辑地使鲍姆加登成为了独立的美学学科的创始者，也促使康德开创了德国古典美学基业。

其次，十八世纪末的德国的社会现实和德国市民的阶级特征也促成了德国美学的产生。

关于十八世纪末的德国现实状况，恩格斯有一段经典性的描述："这是一堆正在腐朽和解体的讨厌的东西。没有一个人感到舒服。国内的手工业、商业、工业和农业极端凋敝。农民、手工业者和企业主遭到双重的苦难——政府的搜刮，商业的不景气。贵族和王公都感到，尽管他们榨尽了臣民的膏血，他们的收入还是弥补不了他们的日益庞大的支出。一切都很糟糕，不满情绪笼罩了全国。没有教育，没有影响群众意识的工具，没有出版自由，没有社会舆论，甚至连比较大宗的对外贸易也没有，除了卑鄙和自私就什么也没有；一种卑鄙的、奴颜婢膝的、可怜的商人习气渗透了全体人民。一切都烂透了，动摇了，眼看就要坍塌了，简直没有一线好转的希望，因为这个民族连清除已经死亡了的制度的腐烂尸骸的力量都没有。"① 总之，这是一个落后、畸形的社会。这样深刻、严重的社会危机蕴含着活跃的社会革命的契机。然而，德国当时的社会状况造就的，不是能够担当起革命重任的资产阶级，而仅仅是要求改变现状，实现理想的"理性王国"却又不愿付诸实际行动的、鄙俗的市民阶级："德国资产阶级发展得如此萎靡、畏缩、缓慢，以致当它同封建制度和专制制度对峙的

① 恩格斯：《德国状况》，《马克思恩格斯列宁斯大林论德国古典哲学》第1页。

时候,它本身已经是同无产阶级以及城市居民中所有那些在利益和思想上跟无产阶级相近的阶层相对峙的了。它不仅看见,在它后面有一个阶级对它采取敌视态度,而且看见,在它前面整个欧洲都对它采取敌视态度。"① 这样的德国市民阶级,对于保守派来说是革命的,对于革命派来说却是保守的:不相信自己的口号,用空谈代替思想,害怕世界大风暴,同时又利用这个大风暴来谋私利;毫无毅力,到处剽窃;因缺乏任何独特性而显得平庸,同时又因本身平庸而显得独特;没有首创精神,不相信自己,不相信人民,没有负起世界历史使命;活像一个受诅咒的老头子,衰颓不堪。"突然,法国革命像霹雳一样击中了这个叫做德国的混乱世界。它的影响非常大。极其无知的、长期习惯于受虐待的人民仍然无动于中。但是整个资产阶级和贵族中的优秀人物都为法国国民议会和法国人民齐声欢呼。成千上万的德国诗人没有一个不歌颂光荣的法国人民。但是这种热情是德国式的,它带有纯粹形而上学的性质,而且只是对法国革命者的理论表示的。但是,一俟无可辩驳的事实把理论排挤到次要的地位,一俟法国宫廷和法国人民在实践上不可能再协调下去(虽然他们在理论上的联合已为1791年理论上的宪法所确定),一俟人民通过'八月十日'事件实际上确立了自己的主权,尤其是当1793年5月31日吉伦特派的覆亡弄得理论完全哑口无言的时候,这种德国式的热情就一变而为对革命的疯狂的憎恨了。当然,这种热情只是对1789年8月4日晚上贵族阶级放弃其特权这样的事件表示的,但是善良的德国人从来也没有料到,这种行动实际上产生

① 马克思:《资产阶级和反革命》,《马克思恩格斯列宁斯大林论德国古典哲学》第15页。

的后果绝不同于好心的理论家可能做出的结论。德国人从来也没有想到要称赞这些后果，大家都知道，这些后果对于许多有关的人来说，是相当严重、相当不愉快的。所以，所有这些当初为革命欢欣鼓舞的朋友现在都变成了革命的最疯狂的敌人。他们从奴颜婢膝的德国人报刊上得到有关巴黎的、显然全被歪曲了的消息后，便宁肯保持自己那古老的安宁的神圣罗马粪堆，而不要人民那种勇敢地摆脱奴隶制的锁链并向一切暴君、贵族和僧侣挑战的令人颤栗的行动了。"①

德国古典美学的主要代表人物，康德、席勒、费希特、歌德、谢林、黑格尔，起初几乎都曾经对1789年的法国大革命表示了极大的热情。谢林、荷尔德林和黑格尔，作为大学生在图宾根学院的校园内亲手种下了"自由之树"，席勒也接受了法国国民议会因革命戏剧《强盗》而授予他的"法国荣誉公民"的称号。但是，1793年雅各宾专政以后，他们忍受不了人民革命的暴力行为，血与火震慑了他们的理想化心灵。他们同时对贵族的腐朽和人民的暴力表示了强烈的反感，因为他们希求的不是现实的暴力统治，哪怕这是人民群众的暴力，而是理想化的和谐相处，一种各阶级相安无事的乌托邦。因此，康德作为软弱无力的市民阶级的理论代表，只谈"善良意志"，哪怕这个善良意志毫无效果他也心安理得，他把这个"善良意志"的实现以及它与个人需要和欲望之间的协调都推到人们信念所在的彼岸世界。所以，马克思称康德哲学是"法国革命的德国理论"②。席勒则在法国国王路易

① 恩格斯：《德国状况》，《马克思恩格斯列宁斯大林论德国古典哲学》第2页。

② 马克思：《法的历史学派的哲学宣言》，同上书，第38页。

十六被人民处死的时刻，要求充当路易十六的辩护人，无论在理论著作(《审美教育书简》)、诗歌(《大钟歌》)还是戏剧(《堂·卡洛斯》)中都表示了对暴力革命的坚决反对，并且提出了自己的革命方略：通过审美王国使人们走向政治的自由。席勒主张，要改造社会就必须先改造人的心灵，使人性完整起来。费希特也这样认为，他说："只有心灵的改善，才导致真正的智慧。既然如此，那就让我的整个生活不停地奔向这唯一的目的吧！"① 他认为，"我们人类的使命就是把自身联成这样一个唯一的整体，这个整体的一切部分都彼此有透彻的了解，到处都得到同样的文化教养"②。尽管费希特对法国大革命作了很多的肯定，甚至包括暴力革命，但是最终他还是把一切都归于自我及其善良意志和自由意志。谢林也顺着这个思路把审美直观和艺术当作人类的自我完成，最后鼓吹"神话哲学"和"天启哲学"。黑格尔则把现实生活的一切都颠倒为绝对精神的自我生成和自我发展。最后他们两人的哲学都成为官方的御用哲学。总而言之，德国古典美学作为德国古典哲学的一个组成部分，是由法国大革命引发的反对德国落后、畸形现状的一场理论革命，是一场特殊的精神领域革命的丰硕成果。因此，我们可以说，德国古典美学是从改变落后、畸形的德国现实出发，而为了避免法国大革命的暴力方式而进行的一场精神领域的革命，这一革命与德意志民族性格和市民阶级特征相耦合而产生了一种寻求人类自我解放的特殊形态的革命思索。所以，德国古典美学的逻辑起点就是这种寻求人类自我解放方式的革命思索，它是近代文艺复兴时代以来的新兴资

①② 费希特：《人的使命》，《论学者的使命·人的使命》第193、170页，商务印书馆1984年。

产阶级革命要求的延伸。它继承了启蒙主义运动的反封建的革命传统和要求，但是把这种革命局限在人类心灵的领域，因而它本身是一朵不结果实的美妙绝伦的奇葩。

再次，德国古典美学是综合欧洲启蒙主义美学中大陆理性主义和英国经验主义两大主流的必然成果。

西方美学发展到十八世纪，出现了由本体论向认识论的转变，而在认识论范围内产生了理性主义和经验主义的对立。英国经验主义美学主要在感性经验的范围内论述美学问题，而大陆（法、德、意）理性主义美学则主要在理性观念范围内论述美学问题，因而在一系列美学的重大问题上形成了对立。然而，两者都属于启蒙主义思想的范畴，在反对新古典主义美学思想的共同斗争中，两者相互影响，相互阐发，在发展中出现了某些相互对立而又相互融合的趋势。在英国，出现了以夏夫兹博里和哈奇生为代表的理性化的经验主义美学，又被称为剑桥派新柏拉图主义美学。在德国，出现了以鲍姆加登、赫尔德和莱辛为代表的注重感性的理性主义美学。在法国，狄德罗的以“美在关系”为核心的“情境说”和“整体论”的美学思想也使感性与理性的尖锐对峙得到了缓解。

特别值得注意的是，从十八世纪二十年代的意大利（以1725年维柯的《新科学》的出版为标志）和十八世纪后半期的德国（以1764年温克尔曼《古代艺术史》的面世为标志）开始，历史主义的观点和方法逐步兴起、发展和系统化。因此，美学的研究一方面与审美趣味和艺术的历史演化紧密结合起来，另一方面具有了动态的视角。这样就使得感性与理性的对立得到了历史的考察，并使研究者深感这种矛盾对立在实际审美过程和艺术之中是对立统一在一个整体之中的，而且这种对立矛盾在发展

中必然会经历一个正、反、合的演进过程。

当维柯把眼光投向人类历史发展的时候，他已经感到笛卡尔的理性主义和洛克的经验主义都是片面的，从而提出了“认识凭创造”的综合两者的命题，并且提出了诗人是人类的感官而哲学家是人类的理智的观点，从历史的发展上肯定了理性和感性的合理性，从而把历史划分为：神的时代（诗人的神学）→英雄时代（英雄的神学）→人的时代（理智的神学）。并把诗性智慧和哲学智慧对立起来，实际上是把感性认识向理性认识的发展当作一个综合的人性发展过程，只是他要求感性和诗性智慧发展到理性和哲学智慧，从而在人性（心灵）的创造中综合两者。因此，维柯实际上已经开启了在美学中综合经验主义和理性主义的先河，只是由于他的发展观是单向的、线性的，缺乏矛盾的对立统一的辩证法，因而只是表现了综合的意向，却更多地揭示了感性和理性在思维中的对立的一面，同时揭示了综合的可能性——人性的心灵创造。可以说，维柯跨出了综合的第一步，而且是重要的一步，因为，既然人类的历史由来自人性必然的语言和思维方式所决定，那么，再往前发展呢？这就必然引导人们进一步去思索。所以，维柯的后继者赫尔德就把人类的历史划分为这样一个发展序列：诗的时代→散文时代→哲学时代。这种序列实际上与维柯的分法是一致的，但是，由于赫尔德把一切的发展追溯到了自然的起点，因此，他把感觉当作思维的基础，而又强调思维对于感觉的发展高层次性，所以指出思维对于感觉的指导作用，并且进一步分析了人通过感觉获得事物的尺度，然后以一定的尺度去进行感觉，就把人类认识中的感觉（感性）与思维（理性）结合起来进行思考，从而对于经验派和理性派的偏执一端是一种纠正，并显示出综合两者的发展趋势。

当温克尔曼用历史主义的观点和方法去审视古希腊艺术时，他也发现在古代艺术作品中人的感性和理性是明显矛盾地并存在一个整体上的。比如，拉奥孔雕像，在感性的肉体上表现的是痛苦，而在理性的精神上却应该包含着忍受痛苦的心灵宁静，所以，拉奥孔在巨蟒缠身时不能张口大声嚎叫，因而美与表情在造型艺术中是矛盾的，美是内在理性的，而表情却是外在感性的，却又要统一在一个整体上，所以表情（感性）要服从美（理性），这样也是一种统一感性和理性的方式。然而，这种解释遭到莱辛的反对。莱辛认为，造型艺术就是要以美为最高法则，因此，他把美与表情的关系颠倒过来，认为美是感性的，而表情则是理性的，表情（理性内容）要服从美（感性形式），这又是一种统一感性和理性的方式。而在赫尔德看来，这两种统一两者的方式都有偏颇。他认为，宁静之美是由希腊古代的总体生活决定的神性美，这种神性美（理性美）化作人体表现出来，所以古希腊人的神和英雄本身就是在肉体和精神上（即感性和理性上）同样完美的人，因而宁静是古希腊一切艺术的共同特征。这就从人的自然本性上把感性和理性统一起来，并以此说明了古希腊艺术的美的特征。这三位德国启蒙主义美学家提出了三种不同的解释和统一感性和理性的方式，但是，他们在要求感性和理性在作品中的整体上，在美中统一起来，却是一致的。

正是在这种统一感性和理性的历史要求的影响下，康德、席勒、黑格尔等人对审美和艺术中的感性与理性的关系提出了各自不同的综合路径，要求把经验派美学与理性派美学结合起来，形成比较完善的美学理论。康德关于美的无目的的合目的性，美的无概念的普遍性，美的无利害的愉悦性，美的无概念的必然性；席勒关于美是现象中的自由，美是综合感性冲动和理性冲动

的游戏冲动的对象,即活的形象;谢林关于美是在有限之中表现无限;黑格尔关于美是理念的感性显现,等等,都是这种综合经验派美学和理性派美学两大思潮的具体的美学成果。这一方面说明了没有启蒙主义时代的美学的两股对立潮流的发展,就不会有德国古典美学,另一方面也进一步表明德国古典美学的逻辑起点就是要造就一个完整的人的类形象,一个把感性与理性融合为一体的人类的美的形象。

第四,德国古典美学也是十七—十八世纪自然科学革命和发展的必然产物。

按照英国自然科学史家斯蒂芬·F·梅森在《自然科学史》中的分析,十六—十七世纪是科学革命的时代,而十八世纪则是"民族科学传统兴起"的时代。[①] 的确,这三百年,尤其是十七—十八世纪,是一个科学革命的时代。它上承文艺复兴开始的近代科学之光,下启十九世纪工业和学术的伟大变革,对于人类理性的开发和拓展是一个非常重要的时期。当然,这一时期的科学革命和发展也为德国古典美学的产生准备了科学理性的条件。

其一,十七—十八世纪自然科学的革命和发展激发了思想家们的怀疑精神和开创新型思想体系的理性智慧。

从十五世纪开始,文艺复兴运动唤醒的人们对于中世纪蒙昧的思想体系(神学)的怀疑已经日渐突出,随着科学技术的推进,哥白尼(1473—1543)的日心说大胆地否定了被神学奉为金科玉律的托勒密的地心说,并且由开普勒的《哥白尼天文学概要》(1618—1621)等具体研究的贡献而逐步建立起了新的宇宙

① 梅森:《自然科学史》,第117—361页,上海人民出版社1977年。

运动的学说体系，替代了从古希腊一直到中世纪的宇宙静态模式；在整个十六世纪，科学发展中的工匠传统与学者传统逐渐结合起来，产生了一种新的科学研究方法，即实验方法，并且由英国的威廉·吉尔伯特(1540—1605)的《磁力论》(1600)和弗兰西斯·培根(1561—1626)的《学术的进展》(1605)和《学术的伟大复兴》(1620)进行了总结，对古希腊以来以亚里士多德的形而上玄思的演绎法为主的科学研究方法提出了质疑和补充；伽利略的许多力学和天文学发现，诸如惯性运动原理，自由落体运动和加速度，抛射体的飞行轨迹，太阳黑子，月球表面的山岭，特别是由他完善起来的科学的数学—实验方法，不仅更加有力地传播了哥白尼体系，而且更有力地撼动了旧的亚里士多德的物理学体系；到了牛顿(1642—1727)的时代，经典力学的运动三大定律和万有引力定律已经形成了比较完善的理论体系，并且运用数学使其更加成熟起来，成为二十世纪以前物理学中占主流地位的理论体系；此外，在光学中光的波动说的兴起使得光的微粒说的独霸地位受到挑战，在医学中血液循环的理论，经过弗兰德斯人维萨里、巴黎大学医学院的迈克尔·塞尔维特、帕多瓦大学的解剖学教授哥伦布、乔尔丹诺·布鲁诺的不断研究，最后由威廉·哈维(1578—1657)正式确立，在化学领域中由炼金术逐步形成了医学化学和燃素说等近代化学的观点，而且许多科学成果在航海、机械、化学、天文观测、地理测量等具体运用中得到充实和发展，从而突破了旧世纪的蒙昧，带来了科学理性光芒的普照人间。

这种科学理性之光，当然也使得德国古典美学的主要代表人物豁然开朗起来，他们中不仅有些人自己也研究过自然科学，而且更重要的是在科学理性之光的照耀下科学的怀疑精神被激

发起来，创造与旧世界大异其趣的新的思想体系的主体能动性也被极大地调动起来。康德在拉普拉斯之前创立了星云假说，最先指出了潮汐的摩擦可以促使地球的旋转逐渐迟缓，而且这种摩擦又靠了它的反作用，迫使月球以同一面对着地球；他还探讨过空气流动所形成的诸如“贸易风”之类的现象以及地震的原因，人种的差异，月球中的火山，自然地理学等问题，显示出他的渊博的科学知识。歌德研究过人类的下颚骨、植物分类学、色彩学，并有一些至今仍具有生命力的著作和科学结论。席勒在他的耶拿大学历史学教授的就职演说中表现出对当时地理大发现、考古学、天文学等方面的出色知识。谢林和黑格尔都有《自然哲学》的专著，其中把许多当时的科学的最新发现和最先进理论都吸收进了他们的自然哲学体系。更值得注意的就是，康德把自己的“批判哲学”体系的构想和完成称为“哥白尼式的革命”，席勒也把自己的美学思想体系，特别是对于美的探讨称为“客观—感性的”新体系和新方式，以区别于鲍姆加登、康德、博克等人的旧体系和老方式。歌德虽然没有在美学上独建体系，但他仍然想突破前人（包括康德）的美学思想，把美视为本原现象，关于艺术也有一些前无古人的观点。费希特、谢林、黑格尔都可以说是突破前人，独建自己艺术哲学（美学）体系的伟大思想家。这种怀疑、否定前人，创造自己独立美学思想的怀疑精神，除了哲学体系内部的矛盾运动以及社会变革的外部推动以外，十七—十八世纪的科学革命中的科学理性的怀疑精神无疑也是一个重要的思想内在动力。

其二，十七—十八世纪自然科学的革命和发展，使得德国古典美学的伟大代表们突出重视人的伟大实践活动，加强了对于人的主体性、创造性的注视和研究。

按照斯蒂芬·F·梅森的说法，十六世纪和十七世纪初期，在科学发展上贡献最大的是意大利北部、德国和荷兰的那些人。德国人和意大利人，由于有一个年深月久的文化和商业传统，既发展了基础科学，也发展了应用科学。因地理大发现在工艺和商业上都得到好处的其他国家，主要是英国和法国，都差不多在同时开始发展纯理论科学和应用科学。特别是在英国，工业建设起来，外国的工匠都受到欢迎，商业繁荣了，英国很快地首先发展了一个实用科学传统，接着又发展了基础科学传统。[①] 到了十八世纪，英国科学家和工程师发展实验的和实用的科学，给予工业技术以一种直接的推动力，布莱克研究比热和潜热的实验，立刻被实际应用到瓦特发明的新蒸汽机上。[②]的确，自从文艺复兴时代以来，社会经济的发展使得科学更加脱离以往那种以玄思为主或理论与应用分离的状况，而科学技术的应用发展又反过来促使了欧洲整个社会经济的发展。其中最为突出的就是适应开拓市场需要的航海术和工业发展所要求的机械制造之类应用科学技术。因此，航海计时器和蒸汽机的发明制造成为十七—十八世纪的重要科技成就，此外还有温度计、气压计、望远镜、显微镜、抽气机、电机、摆钟之类的实用科学仪器也应运而生。由此还相应地引起了十八世纪的新纺织机和炼铁等方面的革新。

这些充分显示了人类征服自然的伟大力量的科技发明，使得欧洲呈现出了空前未有过的崭新发展，把东方文明抛在了自己的后头，正如培根所说："试想想，在欧洲任何文化高度发展地区的人类生活，和新印度群岛某些草莽和野蛮地区人类生活

①② 梅森：《自然科学史》，第228—229、262页。

之间，存在着多么大的差别:这个差别不是土壤，不是气候，也不是体力，而是技艺造成的。"[1] 这些科技发明当然也同样引起了德国思想家们的注目,不过,由于当时德国的经济相对落后,德国民族性格的内向、深沉和善于思辨,他们的注意力就不仅在于这些科技发明对人类文明的促进所表现出来的现象,而是深入地探究到现象之后的底蕴,即人类的实践活动的伟大创造性和主体性,当然他们所理解的实践还主要限于精神领域。因此,这就产生了德国所特有的"自然哲学"和重视实践精神的美学。还是梅森说得有一定道理,他说:"德国哲学家们在解释自然现象的方法上,不同于法国人。十八世纪的法国哲学家们用机器作为他们的基本形象,把宇宙设想为一座庞大的机器,把宇宙中万物设想为许多较小的机器。在法国人看来,人们的心灵能力在原则上可以分析为在运动中的物质,这些能力为外来的力量(如身体的生理过程和外界刺激)所决定。德国人则比较着重内省的方法,他们对人的心灵的主动性深感兴趣,用歌德的话来说,他们既从内心深处感到有类似自由意志的东西,又感到有限制和平衡这种自由的某种力量。德国哲学家认为自然界为同样的精神活动所渗透,因此自然界的一切过程应该用心灵的内在活动来比拟和解释,而不应当用纯粹外在的、运动中的物质来解释。"[2] 因而"十八世纪后期德国自然科学家们发展了他们特殊的自然哲学,因为他们发现当时科学思想的主流是和他们的口味不十分投合的机械论和唯物主义"[3]。与此相适应,也就形成了充分注意人的实践活动和人类主观能动性的实践观点萌芽的

---

① 转引自梅森《自然科学史》第235页。

②③ 梅森:《自然科学史》,第327、326页。

德国古典美学。

其三，十七—十八世纪自然科学的新发展使得欧洲人发现了许多新的东西和新的世界，使得他们大为惊讶，从而充分展开了他们的想象力，焕发出了浪漫主义人文科学精神，产生出许多新的人文科学的观点和理论，也就促成了德国古典美学的产生和发展。

英国的另一位自然科学史学家W.C.丹皮尔在他的名著《科学史》中这样写道：当天文学正在揭示天体的运动，生理学正在摸索人体结构的秘密的时候，地理上的发现也增长了人们关于地球表面的知识。航海的技术大大进步了。十五、十六世纪的拓荒者首先揭示了我们现在知道的地球面貌，而且具有充分的浪漫色彩地进行了种种描述，从而引出了不少文学的作品，如笛福的《鲁滨逊飘流记》，斯威夫特的《格列佛游记》之类。从探险家的实际观察和错误结论以及小说家的想象中产生了对于"远洋共和国"、"好的野蛮人"与"中国圣人"的崇拜。有关原始生活的美丽描写，助长了许多愚蠢行为，如理性的革命统治等等。在浪漫派文学中，"高尚的野蛮人"的观念和古人的"黄金时代"成为同义语。[①] 十七—十八世纪中，人们开始对地球进行有系统的探索，这种探索的科学研究精神也增长了。

正是这种浪漫主义的人文科学精神、浪漫主义文学的传播以及科学研究的精神的增长，使得德国古典美学家们以古代希腊罗马和新发现的原始民族的生活为理想蓝图去设计世界的未来，把他们关于理想的追求系统化为美学科学研究的最新成果。

---

① 参见丹皮尔《科学史及其与哲学和宗教的关系》第268—270页，商务印书馆1979年。

正因为如此，德国古典美学在产生之前就经历了“狂飚突进”运动的浪漫主义精神的洗礼，然后在其发展过程中又有早期浪漫派（耶拿派）和晚期浪漫派（海德贝格派）相伴随。而且，从康德开始直至黑格尔，德国古典美学对于浪漫主义精神所情有独钟的东西，诸如天才、想象、理想境界、回归自然、追求自由、崇尚美和艺术等等，都表现出了特别的兴趣和取得了相当高的研究成果，所以美学史上一般把康德、费希特和谢林当作浪漫主义美学的理论开创者，而把席勒当作具有浪漫主义精神的美学家、诗人和戏剧家，即使像歌德和黑格尔那样具有很强现实主义精神的诗人、美学家，也颇具浪漫主义的特点。歌德在青年时代就是浪漫主义倾向很强的诗人和作家，而到了中晚期追求的仍然是浪漫主义精神与现实主义精神的结合，《浮士德》中浮士德与海伦娜的结合就是这种结合意向的诗意表现。而黑格尔虽然把古典型艺术的现实主义精神悬为自己的理想，但是，他仍然揭示了“象征型艺术——→古典型艺术——→浪漫型艺术”的必然发展趋势，承认浪漫主义精神在当时存在和发展的合理性。因此我们似乎可以说，十七—十八世纪的地理大发现及对地球的新的认识，促进了早期启蒙主义思想家（如卢梭、孟德斯鸠、伏尔泰）的一些富于浪漫主义精神的哲学、社会学、美学、文艺学新观点、新理论、新思潮的产生和传播，从而为德国古典美学的产生准备了直接的思想材料。

总而言之，没有法国大革命，没有十七—十八世纪自然科学的革命，没有与此相应的欧洲启蒙主义运动和浪漫主义文艺思潮，没有美学发展内部综合理性派和经验派的需要，没有德国民族的内向、深沉和善于思辨的民族性格，也就不会有德国古典美学这一西方美学发展高峰的产生和发展。

二　德国古典美学的总体特征

德国古典美学产生的社会历史条件和美学发展的必然性，决定了德国古典美学的总体特征。

第一，德国古典美学充溢着人道主义的精神，充分显示了美学的人类主体性。

德国古典美学的各个代表人物，虽然都有各自独特的、完整的哲学体系，而他们的美学也都是这个体系中的一个不可或缺的有机组成部分，显得十分具有思辨性，甚至是玄奥、晦涩得令人难以理解。但是，他们谈论美学问题实质上都是以人如何成为人这个中心来谈的，他们的美学是关心人的前途，把人作为目的来进行具体的研究的。他们的逻辑起点就是：究竟通过怎样的途径来造就一个怎样的人的族类形象，即人类的形象及其实现。因此，他们的美学，即整个德国古典美学都是极富人道主义精神的。

可以说，康德哲学、美学的基本特征就是强调人的主体性，是人为审美立法。康德把美分为纯粹美和依存美，纯粹美是纯形式的，像阿拉伯花纹图案、无标题或无歌词的乐曲等等之类的东西，它们是与特定的目的、用途无关的，依存美则是与一定的目的、用途有关的，比如人的美和马的美，而他又认为理想的美应该是依存美，而且只有人才有真正的理想，因而人的美才是美的理想，最终倒向了“美是道德的象征”的结论。他还谈到过美的社会性问题，认为一个在荒岛上的人是不会去装饰自己的。更重要的是，他十分重视审美活动的主体性，认为美是想象力和理解力自由和谐的产物。而这些具体的研究都是由康德哲学的完整体

系的以人为核心这个逻辑起点所决定的。他的"三大批判"就是研究自然的人如何通过审美和合目的的活动而成为自由的人。

席勒的美学的人道主义性质就更明显了。他整个美学体系的中心就是人的自由和人性的完整。审美、美和艺术的重要性也就在于,它们是使人摆脱异化状态恢复人性完整,达到精神自由,从而成为自由的人,走向政治自由。他的美学的分析起点是人性,而最终目的也是人性,是人性的完整。他强调游戏和游戏冲动,就因为只有在游戏中人才最充分地是人,而只有人是真正的人时他才游戏。他十分重视审美外观,也就在于审美外观是人的产物、人的作品,一旦人能够把握住审美外观,他也就打开了脱离动物而成为真正人的道路。

谢林和黑格尔也都是从关心人的问题出发而谈论美学问题的。谢林把艺术放在极其崇高的位置上,就是因为艺术是理想世界的最高境界。黑格尔也认为美具有解放人的性质,由于心灵比现实高,所以艺术美也就比现实美高。他们与康德、歌德、席勒一样,把古希腊的人的状态、艺术作品当作理想来歌颂、崇尚,原因也在于古希腊时代的人道主义精神。

可以这样说,如果不充分了解德国古典美学的人道主义精神,不了解它的实际逻辑起点,就不可能真正了解它的实质,而且对许多抽象、晦涩的论述也就无法真正理解。

第二,德国古典美学具有唯心主义的总倾向和运用辩证法的总趋势。

由于德国古典美学是德意志民族的内向、深沉和沉思冥想性格的具体体现,是由法国大革命引发的德国理论,是在精神领域内进行革命的成果,因而这一美学思潮从总体上看就是唯心主义的。

康德的美学把美的领域限定在与物自体的存在无关的快和不快的情感领域，与他的整个主观唯心主义的二元论哲学体系相对应。实质上，他就是要通过美的领域，特别是心灵的审美活动使人由必然的领域达到自由的领域。

席勒把康德的美学现实化了，不过由主观唯心主义走向了客观唯心主义。他强调的美的自我规定性、美是现象中的自由，都是精神领域的活动，因此，他分析美就首先从人性的冲动谈起，把人的冲动当作规定美的依据，因而是唯心主义的。不过，他努力寻找美的客观方面，并且把人的自我规定性，也就是心灵的自由及其客体化的表现视为美的最内在的依据，通过人的心灵所创造的美去使人得到解放，从自然的人经由审美的人走向自由的人。因而他自己也拿不准这种审美的人实际上能否存在，表现出明显的客观唯心主义倾向。

谢林的绝对同一性和黑格尔的绝对精神(绝对理念)是决定美的一种精神实体。谢林认为艺术和美都是这个同一性的表现形式，而黑格尔也认为艺术是绝对精神在自我矛盾运动过程中的一个环节和产物。

歌德和费尔巴哈在自然观上是唯物主义的，但是在历史观上仍然是唯心主义的。因此，在以历史唯物主义为基础才能阐释清楚的美学问题上，他们仍然显示出了许多唯心主义的色彩。

诚然，德国古典美学的唯心主义性质的确是这一伟大美学思潮所必不可免的时代和阶级的局限性，不过，我们不应该过分地执着于它的消极方面而予以不恰当的否定，倒是应该透过其唯心主义的外表更恰切地看到它内部包含着的许多唯物主义(包括历史唯物主义)因素，和某些远胜过当时直观唯物主义美学的优越之处。

正因为十八世纪末、十九世纪初的唯物主义哲学、美学还不可能达到辩证唯物主义和历史唯物主义的高度，当时发展得最为充分的法国唯物主义理性派哲学和美学（狄德罗及百科全书派）和英国唯物主义经验派哲学和美学（博克），都只看到人是环境的产物而没有看到环境也是由人来改变的，因而忽略了人的实践及其主观能动性，而恰恰是从康德开始的德国古典哲学和美学，充分注意到了人的实践及其主观能动性，尽管在德国古典哲学和美学中人的实践仅仅是精神性的活动，而人的主观能动性也只是抽象地被发展了。但是，在重视人的实践及其主观能动性这一点上，德国古典哲学和美学无疑是站在了当时时代的制高点上，而且这一点在美学中尤其鲜明地表现出来。

康德把关涉到审美实践的判断力放在了纯粹理性和实践理性之间，开始突破了仅仅从自然本体论角度（即从客观实体方面）以及从认识论角度（即从主观模仿客观方面）探求美和艺术本质的古旧思路。而席勒则干脆把美和艺术放在了实践理性的家族之中，把美和艺术既当作人的产物，又当作人的对象和状态，从人性本体论的角度来研究美学问题。费希特的美学是他的知识学中的“实践哲学”的组成部分，也是知识学的最终目的，他大力论证科学和艺术在人类接近自己的最终目标的过程中所能发挥的决定性作用，即发挥自我的主动精神，创造世界（非我），创造“一种以自由为总发条的无数齿轮的相互普遍衔接以及由此而产生的美妙和谐”的理想化社会。谢林把艺术哲学当作他的先验唯心主义体系的最终完成，把美和艺术的感性直观当作人类完成绝对同一的动力。黑格尔则把美和艺术当作绝对精神回归自身的高级阶段的产物，把美和艺术视为人类在外界世界中实现自己的冲动和实践活动的外在表现，因而具有解放人类，实

现理念的圆满运动的巨大能动作用。这些强调人类创造精神的美学理论观点为马克思主义实践美学的产生准备了基础，对直观唯物主义美学起到了纠正作用，也就促进了美学理论由客体研究转向主体研究的“哥白尼式革命”的发生和发展。这种革命确实具有划时代的意义和跨世纪的影响，可以说一直延续到今天。

此外，德国古典美学的性质就其对世界本源问题的回答而言，是唯心主义的，然而就其实质而言，却是充盈着唯物主义和现实主义的精神。列宁在他的《哲学笔记》中就多处批注过，黑格尔的《逻辑学》在客观唯心主义的体系之中充满着唯物主义的东西。他指出：“我总是竭力用唯物主义观点来读黑格尔的著作：黑格尔学说是倒立的唯物主义（恩格斯的说法）……”① “‘逻辑学’最后一页即第353页上的这句话，是妙不可言的。逻辑观念向自然界的转化。唯物主义近在咫尺。恩格斯说得对，黑格尔的体系是颠倒过来的唯物主义。”②“在黑格尔这部最唯心的著作中，唯心主义最少，唯物主义最多。‘矛盾’，然而是事实！”③“听起来很像唯物主义！”④“客观唯心主义转变为唯物主义的‘前夜’。”⑤“黑格尔的历史唯物主义的萌芽”⑥，“黑格尔和历史唯物主义”⑦，“黑格尔在这里已经有历史唯物主义的萌芽”⑧。

德国古典美学在唯心主义体系之中蕴涵着的唯物主义和现实主义的精神主要表现于三个方面。（1）德国古典美学的逻辑起点就是人、人性完整、人的解放、人的自由和人的族类形象

①②③④⑤⑥⑦⑧ 《马克思恩格斯列宁斯大林论德国古典哲学》，第136、139、169、263、278、289、289、347页。

的塑造，这些都是非常现实的，与社会生活、社会存在密切相关的问题。谈论者似乎说得玄而又玄，但实际上都触及关系人类命运的现实问题，其唯物主义内涵是显而易见的。像最抽象晦涩的康德美学，从(审美)判断力使自然人走向自由人，从纯粹美和依存美归结到人的理想美，从纯形式的美到美是道德的象征，从崇高和崇高感中理性观念的决定作用到艺术天才为自然立法，分析得似乎玄奥高妙，实际上都是当时人们最关心的现实问题，也是似乎可以触摸到的与人的物质生活和实在生存密切相关的问题。(2) 德国古典美学的由主观唯心主义逐步走向客观唯心主义的总体趋向，也正好反映了它在唯心主义性质的后面还隐藏着唯物主义和现实主义的内在实质。这一点在席勒美学中已经表现得十分明显了，他追求美的感性客观性，强调美本身就是自然的素朴的诗和追求自然的感伤的诗的不分高下，各有所长，最后在他的创作实践中于1794年后与歌德一起铸造了魏玛古典现实主义的高峰，从而度过了他生命中最后光辉的十年。而在谢林的美学中表现得也十分突出。谢林继续了席勒的追求，探寻着美的客观性，他认为"这种以有限的形式表现出来的无限就是美"，"没有美,就没有艺术作品"，从而把美和艺术与感性的有限之物密切联系起来，又与理性的无限紧密联系起来，体现出唯心主义性质之后的唯物主义实质。因此，鲍桑葵说:"从谢林起，我们就完全进到十九世纪的美学了。把美视为通过人表现自身的绝对实在，或神赐实在的一个最高表现——谢林会称之为唯一的最高表现的客观性和必然历史连续性，已经成为哲学上的一个公理了。"[①] 到了黑格尔的

① 鲍桑葵:《美学史》,第429页。

《美学讲演录》就几乎是在用唯心主义的语言叙说着在美和艺术的创造活动中的实际过程和现实产物。因而与此对应的也就是在当时的德国乃至欧洲的艺术思潮发展之中，浪漫主义思潮（“狂飙突进”运动和早期“耶拿派”浪漫主义）逐步地过渡到魏玛古典现实主义、法国库尔贝等提倡的现实主义思潮。（3）德国古典美学已经非常强调人的实践活动的伟大作用，具有了实践美学观点的萌芽，成为马克思主义以历史唯物主义观点为基础的实践美学的直接来源和出发点。康德强调天才为艺术立法，席勒把美归为实践理性家族的成员并把审美外观视为人的产物，费希特突出了“自我”的创造功能，谢林把审美直观当作人类自我完成的最终手段，到了黑格尔就更加明显地具有了历史唯物主义的萌芽，在他的鸿篇巨制《美学讲演录》中那个关于小男孩向水面投石子的著名例解，揭示了人类要在自己所创造的世界中实现自己和表现自己的审美实践冲动，为马克思关于审美活动就是人在自己所创造的世界中直观到自身的科学论断准备了直接前提，黑格尔关于艺术（划分为象征型、古典型、浪漫型）以及对于各类型的艺术的具体分析中，都充满了历史唯物主义的萌芽。

此外，从德国古典美学是综合经验派和理性派两大美学思潮的必然结果来看，它又充满了辩证法，尽管是唯心主义的辩证法。这种辩证法，正是对维柯、赫尔德、温克尔曼以来启蒙主义美学中历史主义观点和方法的具体发展。

康德的一系列关于美和审美中的矛盾的揭露，比如，无目的与合目的性，无概念与必然性，无概念与普遍性，愉悦与非功利性，等等，就包含着辩证法的对立统一，尽管还未能而且不可能达到真正的统一。正如黑格尔所说：“康德哲学中缺乏思想性和

一贯性的地方使得他的整个系统缺乏思辨的统一性，这一缺点被费希特克服了。"①

席勒就吸取了康德和费希特思想的辩证因素，从正、反、合的对立统一过程来分析美和审美中的诸种矛盾，比如，感性冲动与理性冲动的对立统一而为游戏冲动，素朴的诗与感伤的诗在更高的概念中结合为理想的诗，等等。

谢林和黑格尔在分析诸如美和艺术的本质、分类、范畴等方面，都是从对立统一、相互联系、相互转化的观点来进行的。特别是黑格尔，把一切有关艺术和美的问题都在"美是理念的感性显现"的中心环节上串连起来，展开为感性与理性、内容与形式、主观与客观、必然与自由、有限与无限的一系列矛盾运动，形成了一个庞大的辩证发展的美学体系。

第三，德国古典美学从康德到黑格尔的发展是连贯的、合逻辑的和必然的。

恩格斯在评述德国古典哲学的历史时说过，德国哲学从康德到黑格尔的发展是连贯的、合乎逻辑的、必然的。② 作为德国古典哲学内部体系的组成部分的德国古典美学，同样也经历了这样一个具有内在必然联系的连贯发展过程。

德国古典美学同样是从康德开始的，他的"批判哲学"(包含美学)迈出了综合理性主义和经验主义两大美学思潮的第一步，使美学在鲍姆加登确立其独立发展地位以后向完备化、系统化前进。其标志就是1790年《判断力批判》的出版。

---

① 黑格尔:《哲学史讲演录》，第4卷第309页，商务印书馆1978年。

② 恩格斯:《大陆上社会改革运动的进展》，《马克思恩格斯列宁斯大林论德国古典哲学》第27页。

在康德之后，席勒和费希特几乎是同时对康德的美学进行了改造和发展。

席勒的最重要的美学著作在1792—1795年之间都完成了。《论美书简》(1793)、《审美教育书简》(1793—1795)、《论素朴的诗与感伤的诗》(1795)，是其代表作。他没有建立一个完整的哲学体系，而是在康德哲学体系的基础上来阐发他的美学思想体系。他主要着重于美学的客观方面，开始了德国古典美学由康德的主观唯心主义向客观唯心主义的过渡的进程。

而费希特在批判康德哲学的基础上，建构了自己的"自我哲学"的主观唯心主义体系。他取消了康德哲学中的物自体的唯物主义假设，把二元论的主观唯心主义哲学改造为一元论的主观唯心主义体系。1793年完成的《全部知识学的基础》就是这一改造工作的成果。在美学方面，他没有专门著作，但在1794年，他写了《哲学中的精神和文字》一文，对席勒的《审美教育书简》提出了尖锐的批评。他反对席勒的客观唯心主义，主张"美的精神"只存在于人的心灵里面，只有天才才能达到美学发展的完满境界，不可能所有的人都同样和完全达到这一点。因此，他只承认"抽象应当"的审美理想，而认为审美理想是无法实现的，它不过是像康德先验哲学中的那个"自在之物"，只可相信它在理论意义上应当存在，而实际上是无法认知的，而且他进一步用一个先于经验的、不依赖于经验的"纯粹的"自我取代了康德的"自在之物"，坚持以自我为中心的主观意识的创造活动。他认为，自我及其行动(精神创造活动)就是一切，美也包括在内。

在这场争论中，谢林吸取了费希特的一元论唯心主义，而又受到席勒的客观唯心主义的启发，认为费希特的"自我"无法解

释丰富多彩的物质世界和精神世界，而且认为应该有一种超越主体和客体之上的精神实体，那便是绝对同一性，从而以这个“绝对同一性”及其矛盾斗争为中心建立了他的同一哲学。在这个哲学体系之中，他把美学（艺术哲学）放在整个哲学的真正官能和拱顶石的地位上。他的《先验唯心主义体系》(1800)、《艺术哲学》(1800—1805)和《论造型艺术对自然的关系》(1807)对他的美学思想作了抽象思辨的推衍和阐述。

黑格尔在以上诸位大师的基础上，批判他们的思想，把谢林的绝对同一性，即毫无差别的同一性（黑格尔讥之为：在黑夜中一切牛都同样黑），改造为具有内在矛盾的绝对精神或绝对理念，吸取了费希特的自我运动的正、反、合程序的思想，综合康德以来的思考成果，构筑了他的庞大的客观唯心主义哲学体系，又叫绝对哲学或绝对唯心主义哲学。而他的美学则是绝对精神的自我矛盾运动在回归自身的过程中必然经历的一个阶段的产物，这个产物是艺术，而美学则是艺术哲学。而且，他还认为席勒美学是一个切合实际的出发点。至此，黑格尔成了德国古典哲学的集大成者，也成了德国古典美学的集大成者。他在《精神现象学》(1807)中就探讨过美学，后来在《精神哲学》(1817)中又论述了美学。不过，他系统地阐发他的美学思想是在海德堡大学(1817—1818)和柏林大学(1820—1829)先后五次的美学讲演。这些讲演由他的学生们记录整理，于1835—1838年，即黑格尔死后正式出版，定名为《美学讲演录》。德国古典美学在这部巨著之中得到了最系统、最完备、最丰富和最深刻的阐发，从而达到了它的高峰。

总而言之，德国古典美学从康德到黑格尔的发展是一个不断扬弃和完善的过程。它的比较完整的发展序列应该是：

康德⟶[席　勒 / 费希特]⟶谢林⟶黑格尔。

从以上极其简略的描述来看，德国古典美学从康德到黑格尔的发展逻辑主要表现为：(1) 从主观唯心主义到客观唯心主义的发展；(2) 从二元论到一元论的唯心主义内部运动；(3) 从外在矛盾的辩证法到内在矛盾(对立统一)的辩证法的演进。

三　美学的不断完备

美学自从 1750 年由鲍姆加登正式命名以后，在德国古典哲学的体系内经历了一个不断完备的过程。

在鲍姆加登那里，美学已经开始成为哲学体系的一个组成部分。但是，它仅仅是认识论范围中研究感性认识的科学，与研究理性认识的逻辑学和研究人的意志和行为的伦理学相比，还不具有内在的辩证发展的联系。这种内在联系的建立是在德国古典美学范围内，经过了康德、席勒、费希特、谢林、黑格尔的努力才逐步完成的。因此，美学虽然在鲍姆加登那里已经确立了，然而真正完备化则是德国古典美学的巨大功绩。

康德在美学完备化的过程中迈出了第一步。这一步就是，把美学从认识论中解脱出来，使美学成为从认识向意志过渡的中介，从而使美学的独立性增强了，使美学成了批判哲学内部的有机组成部分，成了沟通他的认识论(《纯粹理性批判》)和伦理学(《实践理性批判》)之间的桥梁，这便是他的《判断力批判》的写

作意图和实际位置。所以,在康德那里,判断力就起着由现象到本体(物自体),从自然到人(伦理)的过渡作用。因此,判断力和《判断力批判》是康德的批判哲学的关键所在,是他的哲学体系的最后完成。正因为如此,康德的美学就不仅仅是一种认识论了,而具有了最一般的形而上学(即哲学)的意义。正是康德把美学放在了整个哲学的最后完成的地位上,因此,真正哲学的美学应该是由康德建立起来的。他上承鲍姆加登成就哲学体系的意愿,把美学放在了极崇高的位置之上。这又开启了席勒、费希特、谢林等人把美学放在至高无上地位的先河。

席勒美学使美学走向客观化和现实化。席勒的《论美书简》主要表现了席勒美学由康德美学的主观性走向客观性的趋向。他把自己寻求美的本质的途径归纳为"感性—客观的"方式,并规定了:美是现象中的自由。而席勒的《审美教育书简》则更侧重地表现了席勒美学由康德美学的抽象性走向现实化的进程,并且真正使美学走向人性本体论,使美学既不局限于自然本体论,也不拘囿于认识论,而回归到人类本身。他把美学当作探讨人类自由和人性完整的理论。他让审美王国、美和艺术的王国充当了自然王国和自由王国之间的中介和桥梁,而且是客观存在的精神自由的美和艺术王国在实现这种过渡。因此,我们看到,席勒以后的德国古典美学就明显地表现出客观唯心主义和人本主义的倾向。经过谢林、黑格尔完成了庞大的客观唯心主义体系,同时,人道主义精神的现实要求也就十分突出,美学实际上成为了实现人类精神自由的人性本体论。这种人性本体论在德国浪漫派(施莱格尔兄弟、诺瓦利斯等人)那里更加发挥展伸,并且一直延续到当代的德国美学(尼采、海德格尔、马尔库塞等)。总之,席勒美学使美学走向客观唯心主义,走向现实人生,回到人类本

身，使美学脱离了纯思辨的玄学和纯主观的形而上学，给美学带来了生命力，也使美学向黑格尔体系的完备化以及走向当代的社会本体论，迈出了决定性的一步。

如果说席勒使康德的美学客观化、现实化和人性本体化，但是席勒仍然保留了康德哲学体系的二元论和先验分析的方法，那么，费希特就使美学由二元论的哲学基础移到了一元论主观唯心主义的自我哲学的基础上，并且突出了人类“自我”的创造。正是席勒和费希特这样几乎同时进行的两方面对康德美学的改造和批判，使得谢林和黑格尔完成了一元论的客观唯心主义的美学体系的构筑和完备化。费希特不仅把世界的本原归结为“自我”，而且把艺术当作人类历史的最终目的，也就与康德和席勒一样把艺术和美学当作了哲学体系的完成，把人类的最终目的推向了现实的彼岸，然而，他又比康德和席勒更加抬高了艺术的地位。这便是谢林美学的前奏，使得谢林把美学（艺术哲学）当作了人类的最高目的，也对耶拿派浪漫主义发生了巨大的影响。

谢林的美学使德国古典美学导向一元论的客观唯心主义。谢林开始时接受了费希特的自我哲学，但后来他发现费希特的自我哲学以自我的精神创造活动无法解释丰富多彩的、变化万端的自然界，因此他转向柏拉图的理念与斯宾诺莎的实体的结合，在自我和非我之上设定了一个毫无差别的绝对同一，从而走向了一元论的客观唯心主义。同时，他还把历史发展的观点包含在他的先验唯心主义体系之内，即他的先验唯心主义体系的发展经历了三个阶段：理论阶段——→实践阶段——→艺术阶段。因此，他就在客观唯心主义及其辩证法的体系中把费希特和席勒对康德美学的二元论、形而上学的批判和改造综合起来，直接成了黑格尔美学及其哲学基础的前驱者。

德国古典美学到了黑格尔就达到了集大成的地步。黑格尔的美学把谢林业已取得的客观唯心主义一元论和辩证法的成果扬弃了,造就了一个在大圆圈中自我完备的美学体系的小圆圈。黑格尔的美学是以绝对精神自我运动回归到自身的高级阶段上的艺术为自己的对象,是艺术哲学,确切地说,就是美的艺术的哲学。在这种美学中,从康德到谢林的一切思维成果都得到了扬弃,康德的二元对立被绝对精神的自我矛盾(对立统一)运动所代替,席勒的客观化和现实化包含进了绝对精神的自我实现和自我认识之中,成为了一个切实可靠的出发点,费希特的自我意识的创造和"正—反—合"的思维构架融进了绝对精神的辩证运动之中,谢林的绝对同一性为由自我矛盾对立而产生自我运动的绝对精神(绝对理念)所包容,美学也就最终在客观唯心主义的一元论体系中以辩证发展的思辨方式确立起来了。也可以说是由正(康德美学),到反(席勒—费希特—谢林的美学),在黑格尔的美学中达到了合。

德国古典美学,作为一个充满辩证法的、充盈着人性本体论的哲学美学就最终完成了,完备化了。它是对古希腊以来各种美学思潮,特别是综合了近代启蒙主义中理性派和经验派两大美学思潮,发展和完善了美学的范畴、观念和理论体系,折射了美学由"自然本体论",经过"认识论",走向"人性本体论"(社会本体论)的历史演进过程。德国古典美学在黑格尔这里也就具有了西方美学史上前马克思主义阶段的最完备的理论形态。正因为如此,十九世纪末至二十世纪以后的一切美学思潮(如果可以把马克思主义美学也当作一种美学思潮来看待的话)都是从批判(思考、考察、研究)黑格尔美学或从黑格尔上溯到德国古典美学的其他代表人物(尤其是康德)的美学出发的。

目　录

序论…… 1

第一章　康德的美学思想(上)…… 1
　第一节　生平、哲学思想和美学概貌 …… 1
　第二节　前批判期的美学思想 …… 11
　第三节　过渡期的美学思想 …… 31
第二章　康德的美学思想(中) …… 59
　第一节　批判期美学思想概述 …… 59
　第二节　审美无利害——鉴赏判断的第一个
　　要点 …… 69
　第三节　无概念的普遍性——鉴赏判断的第二个
　　要点 …… 76
　第四节　无目的的合目的性——鉴赏判断的第三个
　　要点 …… 87
　第五节　无概念的必然性——鉴赏判断的第四个
　　要点…… 105

第六节 想象力与知性的自由游戏…… 114
第三章 康德的美学思想(下)…… 122
第一节 崇高论…… 122
第二节 艺术和天才…… 145
第三节 鉴赏判断的辩证论…… 181
第四节 “康德遗著”中的美学思想…… 199
第四章 费希特的美学思想…… 236
第一节 生平…… 236
第二节 哲学思想…… 238
第三节 美学思想…… 247
第四节 对后世美学的影响…… 260
第五章 谢林的美学思想…… 264
第一节 生平和哲学观点…… 264
第二节 哲学思想…… 269
第三节 美学思想…… 274
第四节 艺术学说…… 300
第五节 美学的得失及其影响…… 334
第六章 德国浪漫派的美学思想…… 339
第一节 德国浪漫派的产生及其基本特点…… 339
第二节 瓦肯罗德和蒂克的美学思想…… 345
第三节 诺瓦里斯的美学思想…… 355
第四节 奥·威·施莱格尔的美学思想…… 366
第五节 弗·施莱格尔的美学思想…… 373
第七章 席勒的美学思想…… 390
第一节 生平和人道主义美学体系…… 390
第二节 美论…… 401

第三节　崇高论…… 413
第四节　完整美学范畴体系…… 422
第五节　论悲剧性和喜剧性…… 430
第六节　戏剧美学思想…… 436
第七节　文艺发展和现实人生…… 445
第八节　论艺术和艺术美…… 465
第八章　歌德的美学思想…… 474
第一节　生平和美学思想概貌…… 474
第二节　青年时期的浪漫主义美学观…… 477
第三节　论现实主义和浪漫主义…… 489
第四节　论美…… 503
第五节　论艺术与自然的关系…… 512
第六节　论艺术中的一般与特殊…… 522
第七节　论艺术的风格…… 531
第八节　论民族文学和世界文学…… 538
第九章　黑格尔的美学思想(上)…… 550
第一节　生平和思想倾向…… 550
第二节　哲学体系和美学的地位…… 558
第三节　前期美学思想概述…… 567
第四节　《精神现象学》中的美学思想…… 576
第十章　黑格尔的美学思想(中)…… 591
第一节　对康德哲学、美学的批判 …… 591
第二节　对费希特和浪漫派美学的批判…… 611
第三节　对席勒、谢林美学思想的批判 …… 628
第四节　《美学讲演录》的核心和构架…… 645
第五节　论美和审美…… 653

第六节　论艺术美…… 670
第七节　艺术史论:三种历史类型 …… 708
第八节　艺术分类系统…… 724
第十一章　黑格尔的美学思想(下)…… 753
第一节　对“艺术解体”论的新解…… 753
第二节　美学的成就…… 770
第三节　《美学》的内在矛盾…… 788
第十二章　费尔巴哈的美学思想…… 801
第一节　生平及其在哲学史上的地位…… 801
第二节　对康德、黑格尔哲学、美学的批判…… 805
第三节　在宗教批判中建立起人本主义的
哲学、美学观 …… 820
第四节　人本主义的艺术理论…… 839

本卷人名译名对照表…… 857
后记…… 862

第一章　康德的美学思想(上)

康德是德国古典美学的开创者和奠基人。他的美学思想在西方美学史上占有承上启下的关键地位,影响极为深远。

第一节　生平、哲学思想和美学概貌

一　康德生平

伊曼努尔·康德于1724年4月22日出生于东普鲁士的哥尼斯堡,父亲约翰·乔治是个马鞍匠,母亲安娜是皮匠的女儿。全家笃信宗教,是虔诚的基督徒,这使康德自幼养成了沉静、持重而又崇尚道德的性格。康德的父母共生了九个孩子,存活下来的只有五个,康德行二。因子女多,手工业者的父亲的收入又十分微薄,因而家境窘迫。

康德八岁时入"腓特烈学校"的拉丁文班学习，所学科目有拉丁文、神学、希腊文、希伯来文、法文、音乐、数学等。康德身体瘦弱，但资质聪颖，记忆力极强，每年考试都名列榜首。1740年,十六岁的康德进入哥尼斯堡大学。在大学期间，他

了解了牛顿，并对物理学发生了兴趣。大学四年级时，他就开始撰写物理学著作《论活力的正确评价》，该书于1746年出版。

康德在大学学习将近七年，1747年毕业，获硕士（当时硕士与博士同义）学位。毕业后他赴哥尼斯堡远郊去当家庭教师，先后转了三个家庭，历时八年。这期间他利用空余时间写出了关于地球自转的变化以及宇宙发展史等问题的著作。

1755年康德回到母校，意欲成为一名大学教员。同年9月，康德通过第二次论文答辩，被授予编外讲师的资格。在大学里，康德讲授过逻辑学、形而上学、自然科学（物理学）、数学、自然地理、伦理学、人类学等课程，劳动强度很大，有时每周要授课二十八个小时。1762年，康德阅读了卢梭的教育小说《爱弥儿》，深为小说所表现的理性精神和民主思想所打动，从此转入对人的本性和能力的研究。1770年康德被任命为编内正教授。此后，康德走上了批判的道路，经过漫长岁月的沉思写出了批判哲学的奠基作品《纯粹理性批判》，于1781年出版，并于1787年出了修订的第二版。1788年出版了《实践理性批判》，1790年出版了《判断力批判》，完成了全部批判哲学的构筑。

1786年康德曾被推举为哥尼斯堡大学校长。他深感麻烦而不愉快，不久去职。1788年再次被任命为校长，任期也不长。1794年被俄国当局遴选为彼得堡科学院院士。康德于1796年结束教授生涯退休，1804年2月12日逝世于他生活了一辈子的城市。康德的生活经历如此简单，以致海涅说他“既没有生活，也没有历史”，只有不尽的沉思。

二　康德的哲学思想

康德哲学被称为批判哲学，批判哲学是欧洲哲学发展的产物。在康德之前，欧洲有两大哲学流派，一派是理性主义，一派是经验主义。理性派主张有所谓天赋观念，人的理性有无限的潜力和可能性，人靠理性和天赋观念就能获得普遍必然的真理。康德把他们称为独断论者。经验派反对天赋观念说，认为一切观念都来自感觉经验，人的心灵只是一块"白板"，要由经验把印象或知识刻印在上面。这一派的极端分子甚至根本否认有所谓普遍必然的真理，也不承认因果联系。康德称他们为居无定所的游牧民族。两派各持己见，几经交战(最著名的是洛克和莱布尼茨关于天赋观念和感觉经验的论争)而不分胜负，于是使形而上学陷入危机。存在了两千多年的形而上学是就此消亡呢，还是改弦更张，开创一条新的生路？康德认为它还要存在下去，因为它对于人类认识和科学理论的构成都是必要的。另外，康德还提到，"在所有人身上，一旦他们的理性发展到思辨的程度，就会时时有某种形而上学存在，并将一直存在"①。这是说在人类本质中就有一种形而上学的天性，这种天性促使人去了解现象之上的本质，只要有人类，就会有形而上学。

那么，怎样使形而上学摆脱危机，获得新生呢？怎样使被人轻视的形而上学在未来成为有用的科学呢？这就是康德面临的

① 《纯粹理性批判》，B21 页，参看蓝译本第 39 页(本书按国际康德学惯例，称《纯粹理性批判》1781 年第一版为 A，1787 年第二版为 B。为便于参考，同时注出参看蓝公武译本的页码)。

任务。要完成这样的任务,还要从哲学的现状出发,也就是从唯理论和经验论的对立出发。康德相信当时一种流行见解:如果有两种相反的意见相持不下,真理必在其中间。因此,他想取两派的合理成分,摈弃其弱点,构成一种新的哲学。这就是通常所说的"调和"。其实,康德的主要目的不在调和,而在于创造一种新的形而上学体系。他认为两派的谬误的根源在于对人类理性能力的认识不正确。经验派低估了人的理性能力,根本不去运用它,导致了怀疑论。理性派过高地估计了理性能力,竟至于超经验地使用它,让它去认识根本不可认识的神、自由、灵魂等经验中不存在的对象,因而陷入无穷的矛盾之中。为了克服两派的局限,给认识奠定坚实的基础,首先要考察、研究、澄清人的理性能力自身,为其划定范围和界限,这就是所谓"批判"。康德自己说:"我理解的批判不是对书本和体系的批判,而是对一般的理性能力的批判。"①

对理性的批判称为批判哲学,批判哲学的核心问题是"先天综合判断如何可能"?这个问题实质上就是把理性派的先天观念与经验派的感性经验结合起来是否可能的问题。为了回答这个问题,康德写出了《纯粹理性批判》。在这部著作中,康德主张人的认识由感性开始,逐步与知性和理性相结合。外在现象刺激感官,引起杂多的感性印象,由先验感性提供的时、空两种纯粹直观形式加以整理,形成知觉经验。但这还不是真正的知识,因为它缺乏普遍性和必然性,还要有主体的另一种能力——知性参加进来,由它提供概念和范畴(纯粹知性概念)对知觉经验再加整理和统一,并带到一般的概念联系中去,从而构成普遍必然

① 《纯粹理性批判》,A12页,参见蓝译本第3页。

的知识。范畴是先天的,在来源上与感性经验完全不同,它怎么能有效地运用于感性直观的经验呢?为了解决这个难题,康德引入了先验图式(sehema)的概念。图式是范畴的感性化,经验的抽象化,是一种存在于想象中的,介于表象和概念之间的,类似于模型、略图、示意图之类的东西,是一种所谓"先验直观"。在纯粹概念范围内能充当这一角色的是时间。时间可以把范畴与感性直观联接起来,使先天综合判断成为可能。时间是先验图式,除此之外,在"纯粹理性的建筑术"那一章里,康德还提到过一种不依赖先天理性的经验性的图式。这是感性概念的图式,我们在讨论美的理想时将再次提到它。

作为认识能力的知性,又称为"理论理性",它是统一的理性的一个方面,也可以说是运用理性的一种方式。康德为它划定了使用范围——感性经验、现象界。知性所提供的纯粹概念虽然是先天的,但它们不能独立存在,只有借助于经验才能实现,也只有运用于经验才有意义。如果知性越出经验范围,就是一种僭越。康德把世界分为物自体和现象两个方面。物自体是事物的本体,属于不可认识的彼岸世界,潜藏在现象的背后,是现象的原基。人以有限的认识能力超经验地去认识本体世界,认识无限的非经验的事物,就会造成先验幻想,产生一系列理性的二律背反。

人的能力不限于认识,还有伦理道德,即实践的一面。为此康德写出了《实践理性批判》和《道德形而上学基础》。这两部书在批判经验论的伦理思想(道德即快乐、幸福)和唯理论的伦理思想(道德即完满、神的意志)的基础上提出了"普遍立法形式"、"人是目的"、"意志自由"等道德律令,又由德行和幸福的二律背反引出了至善的概念,最后以灵魂不灭、意志自由、上帝存在三

个实践理性的公设而告终。

这样，哲学就有了认识论和伦理学两大部分，前者使用的是自然概念，后者使用的是自由概念。这两个领域虽然都导源于人的最高理性，却彼此对立，难以统一。这是因为自然概念尽管能在直观中表现、掌握和认识对象，但所认识的并不是物自体，而是现象。反之，自由概念能表述超感性世界，却不能以直观的方式来表述，无法以经验加以验证。一个是现象界的此岸世界，一个是物自体的彼岸世界，一个是认识能达到的，一个是认识不能达到的。"现在，在感性的自然概念的领域和超感性的自由概念的领域之间虽然存在着一条不可逾越的鸿沟，以致从前者不可能过渡到后者（通过理性的理论运用），好像那是绝然不同的两个世界，前者对后者不能有影响，但后者却应该对前者有影响，即自由概念应把它的规律所赋予的目的在感性世界里实现出来。"① 自由概念的规律就是道德律令，道德律令的目的在于使人具有善良意志，趋善避恶，而善恶概念的实现，必然诉诸感性世界，诉诸现实的社会生活，自由概念就有了达到自然概念的可能性，超感性世界向感性世界的回归就有了一线希望。

自由概念的道德领域是怎样作用于自然概念的认识领域的呢？两个世界的桥梁怎样才能架设起来？康德又是照他一贯的思想，从主体的机能着眼来解决这一问题。他按欧洲的传统观点，把人的心灵机能分为三种：认识机能、愉快及不愉快的情感

① 《判断力批判》导论二，《康德全集》第5卷第174页，参看宗译本第13页（本书所引用的《判断力批判》一书为普鲁士皇家科学院1900—1942年间所出标准版《康德全集》第5卷所载，以下简称《康德全集》第5卷。为便于参考，同时注明宗白华先生译本的页码）。

和欲求机能，也就是通常所说的知、情、意三种机能。与此相应，他又把人的认识能力也分为三种，与认识相关的是知性，与欲求相关的是理性，与情感相应的是判断力。这三种能力又各有自己的先验原理和应用部门，这样，人的主体机能、先验原理和具体应用场所就构成了一个完整统一的体系。康德把这一体系列成一个表：

一般心意机能	认识能力	先验原理	应用于
认识能力	知性	合规律性	自然
愉快及不愉快的情感	判断力	合目的性	艺术
欲求机能	理性	最后目的	自由

这个表是康德哲学最简明最高度的概括，整个体系的全部要点尽在于此。在这个表中，判断力介于知性和理性之间，它应该也必须把知性和理性联结起来。为论证这种联结的可能性，康德就写出了第三个批判——《判断力批判》。

对我们来说，康德哲学中有两点特别重要，一是人为自然立法，二是主体构造表象。人为自然立法是指人为自然事物的运行制定规律和法则，提出一些定律和公式以把握复杂多变的世界，牛顿定律、开普勒定律等等都是人所创立的。人不仅为自然立法，也为世界上一切与人有关的事物立法。在伦理领域，人为道德立法，在鉴赏领域，人为审美立法。主体构造表象指的是人的感官从对象获取感性印象，再由主体所提供的时空形式加以整理，构成完整有序的知觉表象。无论是人为自然立法，还是主体构造表象，都带有强烈的主体性意味，康德把这视为颠倒乾坤的“哥白尼式的革命”。我们将看到，这两点对于理解康德美学是何等重要。

三 康德美学概貌

康德美学是由几个部分组成的。康德一生的学术活动分为前批判期和批判期两个阶段,两个阶段的分界为1777年(普鲁士皇家科学院编《康德全集》把这一分界年份定在1777年,这是权威的分法,一般认为的1770年是不正确的)。康德美学也相应地分为前批判期和批判期两个阶段,但分界点与整个批判哲学并不一致。批判期美学是对趣味作批判性的考察,而在康德的心目中,趣味的批判有一个可能——不可能——可能的演变过程,可说是一波三折。

1765年秋,作为讲师的康德提出了《1765—1766年冬季学期讲课安排的通告》,在这份通告里,他预定要讲授四门课程:形而上学、逻辑学、伦理学、自然地理。在逻辑学项下,康德提到这一学科原本有两类,第一类是对健全理智的批判和规范,第二类是对与科学有关的实际知识批判和规范,他讲的是第一类逻辑学。他同时声明,"材料的极为相近提供了一个理由,(允许我们)在进行理性的批判时,要对趣味的批判,即美学,投以一瞥,因为理性批判的规律总是服务于对趣味批判的解释,而且二者所形成的对照是理解它们的较好的手段"①。这说明当时康德认为趣味的批判是可能的。

随着康德思想逐渐向先验的批判原则过渡,注意力逐渐集中于批判的认识论,趣味的批判便被搁置起来。进入批判期以后,康德思想发生了重大变化。在先验批判的背景下,趣味批判

① 《康德全集》,第2卷第311页。

的困难就完全暴露出来。"趣味无争辩"是欧洲的古老信条,要为趣味提供先天原理是完全不可能的,于是趣味的批判由可能变为不可能。这就使康德于1781年在《纯粹理性批判》的"先验感性论"那一部分里,特意加了一条极重要的注释:"唯有德国人现在用Ästhetik一词来表示其他国家的人称为趣味批判的东西。这种用法导源于优秀的分析家鲍姆加登的错误愿望,即想把对美的批判评价归之于理性原理,并使其规律上升为科学。但这种努力是徒劳无益的。因为这类规律或准则就其源泉来说仅仅是经验性的,因而决不能成为我们的趣味判断必须遵循的先天法则。正相反,我们的判断正是这些规律是否正确的真正的试金石。因此,放弃在趣味批判的意义上使用这一名称,而用它去表示作为真正科学的感性论,是可取的。"① 这条注释明确地肯定趣味批判是不可能的。到了1787年,在《纯粹理性批判》的第二版里,这段注释的措词就有了微妙的变化,出现了两个原来没有的词,一个是vornehmst(主要的),一个是bestimmt(规定性的),整个意思变为趣味的规则"主要"来自经验,不排除还有其他来源,虽不能成为"规定性的"先天法则,却可成为另一种先天法则。这另一种先天法则就是与"规定性的"相对的"范导性的"先天法则。

到1787年年中,情况就更加明朗了。这一年的6月25日,康德写信给友人许茨(Schütz),其中提到他要抛开一切次要的工作,"以便立刻着手确立趣味批判的基础"②。这时他不仅毫不怀疑趣味批判的可能性,而且已经着手进行这一批判的准备

① 《纯粹理性批判》A20—21页=B35页,参看蓝译本第48页。

② 恩斯特·卡西尔:《康德生平与学说》,第289页,达姆施塔得1977年。

工作。

1787年9月31日康德在致莱因霍尔德的信中，较详细地介绍了他写作第三批判的情况："我正在从事趣味的批判工作，我已经发现了一种与以前观察到的原理不同的先天原理。"[1] 康德原定书名为《趣味的批判》，到1790年正式出版时，题目改为《判断力批判》。据此，我们可以断定，康德美学的分期点应在1787年。在此之前为前批判期美学，在此之后为批判期美学。跨越这两个时期的三十多年的时间里，康德仍然不断地思考美学问题，留下了一些过渡性的美学思想，姑且称之为过渡期美学。

康德前批判期的美学著作是1764年出版的《对美感和崇高感的观察》，这部著作从审美现象出发，多是感性直观的描述，没有抽象的概念分析和先验的思辨演绎。过渡期美学主要反映在《实用观点的人类学》(以下简称《人类学》)一书的有关章节中。这些美学思想是从人出发，从人类学的观点来考察美和审美问题。其过渡性质表现在由经验性向先验性转变，由具体现象向抽象原理转变，由直观描述向思辨演绎转变。批判期美学主要是《判断力批判》上卷所表述的美学思想。

除了以上提到的三个时期的主要美学著作之外，康德还留下了一些在我国几乎不为人知的另外一份美学思想遗产，那就是他生前写下的零散的札记片断。这些片断数量可观，其中包含着许多有价值的美学思想，直接显露了康德的真实思路，也表明了康德思虑之深广，值得认真研究。本书将以一节的篇幅对这些资料加以论述。

---

① 《康德哲学通信集》，第127—128页，芝加哥大学出版社1967年。

第二节　前批判期的美学思想

十八世纪六十年代初,康德在启蒙运动以及卢梭、哈曼的影响下,由对自然的研究转向了对人的研究,这一转变的最初成果就是写于1763年、出版于1764年的《对美感和崇高感的观察》(以下简称《观察》)。这部书是在英国经验派美学家特别是艾迪生和哈奇生等人的影响下写成的。

一　几个根本性的美学问题

《观察》是一部篇幅不大的美学著作,共分四章。第一章是"论崇高感和美感的不同对象";第二章是"泛论人的崇高和美的特性";第三章是"论男人和女人在崇高和美上的区别";第四章是"论分别建立在崇高感和美感之上的民族特性"。第一章篇幅最短,带有总论的性质,其中提出了几个根本性的美学理论问题。但这些问题都不是以形而上学的理论命题的方式提出来的,也不是以概念演绎的思辨语言来陈述的,全部理论见解和思想都是在日常的审美经验的描述中渗透出来的。我们必须加以分析和归纳,才能抓住康德前批判期美学的基本理论。

康德在《观察》中表述出来的第一个基本观点是:审美快感的根源在于主体的感受力。首先要明确,康德论述的是美感和崇高感,不是美和崇高。一部美学著作,必然要谈到美和崇高这些基本概念,这本书也不例外。但康德研究的主要是人对美和崇高的感受,只是附带地说到美和崇高。这种初看起来很平常的做法,却有

相当重要的意义。讨论美和崇高,问题的提法本身就预先确定了美和崇高是某种客观实体,而实际上不存在这样的实体,于是就必须以最抽象的方式进行形而上学的论证。讨论美感和崇高感却可以有具体经验作根据,可以避免许多空洞的议论。康德不仅在前批判期美学中把立足点放到美感和崇高感上,在批判期美学中也基本上坚持了这一方向。例如,第三批判的对象是"审美判断力",不是美,虽有美的分析,但在实际分析时又立即转换成鉴赏判断的分析。只有对崇高的分析,才有了较浓的实体气味。

康德首先从一般的快感讲起。《观察》第一章开宗明义第一句就是:"与其说愉快或烦恼的不同感受取决于激起这些感受的外在事物的性质,还不如说取决于每个人所固有的,能够被激发为愉快或不愉快的情感。"① 一般人认为,快乐或烦恼的原因就在于引起这些感受的外物的性质。审美也是这样,事物的美的属性引起美感,滑稽的属性引起滑稽感,丑陋的属性引起丑感,幽默的属性引起幽默感,悲剧引起悲伤,喜剧引起快乐。但康德不这样看,他认为人的各种感受或情感"取决于每个人所固有的,能够被激发为愉快或不愉快的情感"。愉快和不愉快本来就是情感,怎么还要用情感再引起来呢?问题出在"情感(gefühl)"一词上。康德用这个词所要表达的不是通常意义上的情感,而是指人生而与俱的心灵状态、精神素质。(英译本用 disposition 对译 gefühl,没有用与 gefühl 正相对应的 feeling。disposition 是气质、性情、意向的意思,这种译法表明英译者深得康德本意。)在康德看来,"情感"是人所固有的能力,是人的素质的一部分,它

① 《康德全集》,第 2 卷第 207 页,参看《对美感和崇高感的观察》中译本第 1 页,黑龙江人民出版社 1989 年。

不同于人受外物激动时所产生的被动性的心理情绪。在上面择引的那一句话里,康德想要说的是,每个人都有独特的精神素质、心灵状态、感受能力。这些条件在构造外物的表象,以及蕴酿情绪反应时起着重要作用。一件事物会引起什么样的感受,完全要看主体有什么样的心灵素质,外物自身的性质反而起不了决定性的作用。《罗密欧与朱丽叶》本该使人流泪,但有的人缺乏同情心,他就可能无动于衷。《伪君子》本该使人捧腹不止,但因为有的人狡诈、虚伪不减答尔丢夫,他可能笑不出来。所以,康德接着就以日常经验来加以确证:"因此,使一些人感到愉快的东西,却引起另一些人的厌恶;热恋的激情常常使局外人困惑不解;惹起一个人强烈反感的东西,却使另一个人完全无动于衷。"① 也就是说,人们各有各的趣味,脑满肠肥的人能够在卑污的亵语和愚蠢的笑谈中获得强烈的乐趣;商人可以在算盘珠的噼啪声中听到动听的音乐;有人喜欢到山野围猎;有人则喜欢不知疲倦地捕捉苍蝇;当然也有人沉湎于科学和学术事业中。如像开普勒那样的人,你即使把一个大国的王位让给他,也未必使他动心。②

另一方面,主体虽然有独特的先天素质和性情癖好,却仍然需要外物的某种性质去激发(rubren)。固有的情感只是一种潜在的可能性,不受刺激时只能处于潜伏状态。问题在于,有了某种精神素质,才能被某种与之相应的物性所打动,否则会激而不发。

这种思想并非康德首创。在他之前,笛卡尔就注意到这个问题,并有过与康德极其相似的说法:"同一件事物可以使一批人

---

① 《康德全集》,第2卷第207页,参看《观察》中译本第1页。

② 同上书,第207—208页;《观察》中译本第1—2页。

高兴得要跳舞，却使另一批人伤心得想流泪，这全要看我们记忆中哪些观念受到了刺激。"[1] 虽然笛卡尔说的是观念，康德说的是情感，但在本质上还是相通的。

康德把一般的快感和不快感的源泉归于主体能力之后，就直接导入美感和崇高感。他认为审美感受"是这一领域中似乎是特别挑选出来的一些方面"[2]。美感和崇高感也是一种快乐，其根源也必然在于主体的素质。

但美感又不同于普通的快感。一般的快感，如上面提到的那些，有很多是粗俗的。与此相对，还有一种"精雅的情感"。这种情感之所以被称为"精雅的"，是因为它可以让人长时间地享受，不像普通的感官享受那样很快就使人餍足，并且与道德情感相通，表现出一种高尚的智性。但这种情感又不是过分高超，不是对高深学识的爱好，也不是对自己从事的崇高事业的迷恋，如开普勒那样的情操就不是一般人所有的感情，也不是康德要探讨的对象。康德要"观察"的只是一般人所体会到的"精雅的情感"，也就是广义的美感。

《观察》一书表述出来的第二个基本理论问题是：要想获得某种审美感受，必须具有相应的情感。康德说："我们现在要加以考察的精细感情，主要有两种：崇高感和美感。……为了使这里提到的第一种感情能有适当的强度，我们应具有崇高感；为了享受后一种愉快，则必须有感受美的能力。"[3] 显然，这是上述第一个要点的延续和发展。第一点说的是审美快感取决于主体的心

① 《西方美学家论美和美感》，第79页，商务印书馆1980年。

② 《康德全集》，第2卷第207页，参看《观察》中译本第1页。

③ 《康德全集》，第2卷第209页，参看《观察》中译本第3页。

灵状态和精神素质;第二点说的是每一种特殊的审美感受都要求一种特殊的主体能力。要享受崇高的愉快,我们必须有崇高感;要享受美的愉快,我们必须有美感。在我们看来,崇高的情感和美的情感本来是审美活动的结果,怎么会在审美之前就有了崇高感和美感呢?既然有了这两种感情,何以还要进行审美活动呢?这又是因为康德用词的含义与我们不同。康德所说的"崇高的情感"和"美的情感"都是指主体在审美活动之前就已经具有的心灵能力。"崇高的情感"指的是人的崇高的品格、高尚的心灵以及对崇高的感受力。有这种品质的人,才能理解自然和社会中的崇高事物,才能在各种对象中发现崇高的性质,才能获得崇高的感受。一个品格庸俗、卑劣、自私、浅薄的人,不知道什么是崇高,面对巨岩大漠、冰川雪山、危楼宝塔、震动人心的社会悲剧、奋不顾身的牺牲精神,他会漠然视之,毫无兴味。"美的情感"指的是人理解美、感受美的能力和素质。有这种能力和素质的人,能够更容易发现和欣赏对象的美,能够获得更强烈的审美享受。反之,如果一个人的天性中缺乏美的品性,不具备感受美的情感条件,对美的事物毫不敏感,那就可以称为"美盲"。这种人对于美,就像瞎子对于光和色一样,面对春花秋月、荇水荷风也会昏然欲睡。

康德缺乏历史的和实践的眼光,他的审美主体只有性别、年龄、民族等自然差异,从根本上说是把人的社会性抽掉了。但康德的描述仍然是有意义的,他把美学研究引向主体,强调了人的素质在审美活动中的重要作用,在一定程度上弥补了那种围着对象打圈子的美学思想的不足,对纠正理论的偏颇会产生有益的影响。

《观察》一书表述出来的第三个基本观点是:美感与崇高感

的区分。康德认为美感和崇高感两种情感都令人激动，令人愉快，但又有很大的差别。差别在哪里呢？康德没有用抽象概念来陈述，而是抛给我们一连串的实例，要我们自己去意会。“高耸入云的雪峰的景色，一段狂风骤雨的描写，或者密尔顿关于冥冥世界的一节叙述，都会引起愉快，但却是带有恐怖的愉快。与此不同，鲜花盛开的草地，溪水奔泻、牛羊遍野的山谷，天堂的风光，或者荷马对维纳斯的腰带上的图饰的描绘，也会引起愉快的情感，但却是令人赏心悦目的快感。”①

这就是美和崇高的划分。他不说什么是美，什么是崇高，只是拿出这些事例来表达他的观点。从这些事例中，可以看出他对美和崇高的理解：崇高和美都能引起快感，但两种快感的性质不同。崇高的快感中含有恐怖、惊异的成分，美的快感则是单纯的令人欢悦畅快的。这些思想很可能来源于博克，又与《判断力批判》中关于美和崇高的规定基本相同。康德还举出其他例证，来进一步明确美和崇高的区别：“高大的橡树和圣林中寂静的阴影是崇高的，花坛、低矮的荆棘篱笆以及巧妙地精心修剪过的树木是美的。黑夜是崇高的，白昼是美的。当闪烁的星光穿过夜幕，孤月当空，这时夏日黄昏的寂静便在具有崇高感的天性里逐渐引起一种友爱的、超尘脱俗的、永恒的高尚情怀。光辉的白昼唤起活动的热情和欢乐的情绪。崇高令人激动，美令人陶醉。充满崇高感的人的表情是严肃的，有时凝然不动，并令人惊异。反之，强烈的美感使眼神流露出快乐的光芒，笑口常开，喜气满面。”②这些散文诗一般的描写，给了我们关于美和崇高的具体而生动

① 《康德全集》，第2卷第208页，参看《观察》中译本第2页。

② 同上书，第208—209页，参看同上书，第3页。

的印象，虽然没有科学语言那样准确、严密，却更容易让人领会，隽永难忘。

我们还会注意到，康德在使用美与美感和崇高与崇高感这两对概念时，界线不很清楚，有时有所区分，有时则混在一起。起初他要区分的是同属于精雅情感的美感和崇高感，但在用例证来说明的时候，却不知不觉地暗中转换成了对美和崇高事物的描述。这也是无可奈何的事，因为美与美感、崇高与崇高感本来就是牢牢地缠在一起的，当你提到其一时，另一个会立即作为前提自动出现在你的陈述之中，挥之而不去。这是美学这类学科特有的现象，即使像康德那样富有逻辑精神的人，也不能幸免。另外，从康德举出的那些现象中应该得出的结论是：事物本身是崇高的或美的，是它们引起了我们相应的感情。显然，这同上面说的第一个基本观点相违背。这是一种矛盾，矛盾是整个康德思想的一大特点。不过，我们应该抓住康德的主导方面。在这个问题上，康德的观点主要还是说美感和崇高感的根源在于人的心灵之中，不在外物的性质。但在展开论述时，他又不可避免地谈到崇高和美的事物，以及这事物本身所具有的崇高和美的属性。

区分开精雅情感中的美感和崇高感之后，康德又进一步给崇高分了类。在《判断力批判》中，他把崇高分为两类：数学的崇高和力学的崇高。在《观察》中，他却把崇高分为三种。第一种是恐怖的崇高(schreckhaft—erhabene)，这种崇高伴有惊异和恐惧，如深沉的寂寞，鞑靼的巨漠，想象中未来的无限延续的时间等。第二种是高贵的崇高(edle—erhabene)，这种崇高伴随着单纯的惊异，如埃及的金字塔，已逝的无限绵长的时间等。第三种是华丽的崇高(priuchtige—erhabene)，这种崇高带有优美的成分，如罗马的圣彼得大教堂、帝王的宫殿等。这种区分有些勉强，

远不如批判期美学那样把崇高分为两种更有根据。但按照感情色彩的细微差别对审美概念或范畴作进一步的分解，这种尝试本身还是有重要意义的。

《观察》的基本美学理论大约就是这些。全书其余部分主要是这些基本观点的具体运用，大多是一些人类学和伦理学方面的经验材料的叙述。但这些材料也都紧紧扣住审美这个中心，是上述基本观点的展开。下面就按原书的顺序分别考察一下康德所说的美与人类道德、两性以及种族的关系。

二 审美与心理气质、道德

《观察》一书只有开头部分涉及到自然现象的美和崇高，第二章以后这类内容便完全消失了，康德把主要注意力放在心理气质和道德上，详细描述了这方面的崇高和美的特质。有一个值得注意的现象：这本书除了标题中“美感”二字居于“崇高感”之前以外，正文中几乎全是崇高在前，美在其后，总是先提崇高，后提美。这表明康德重视崇高甚于重视美。康德一生极为重视伦理道德，在他看来，人的道德感中最珍贵的又属崇高的精神。

《观察》第二章首先考察人的心智、性格、言行举止、身材肤色等。“知性(verstand)是崇高的，机智是美的。勇敢是崇高而伟大的，狡黠是微末的，然而带有美的性质。……真诚和正直是单纯高尚的，玩笑和恭维则优美迷人。谦恭有礼是德行之美。无私地勤于职守是高尚的，精细和气是美的。崇高的特质引起敬意，美的特质则惹人喜爱。感情偏于美的人，只在不幸中才寻找真诚、忠实和严肃的朋友，在日常交往中，他们总是与快活、谦和、可亲的人交谈。有些人博得人们过高的评价，以致我们不能爱他

们。他们引起我们的惊异赞叹,因此我们也就不能怀着亲密无间的爱意去接近他们。"[1] 康德还认为身材高大是崇高的,身材矮小(当然不是侏儒)是美的,褐色面孔和黑眼睛近于崇高,蓝眼睛和浅色头发近于美;老年人有崇高的性质,青年人则有美的性质。因为人有偏于崇高的,有偏于美的,其穿着也必须与此相称。伟大的人物穿着要单纯,渺小的人物则可以修饰。老年人宜于暗色,青年人的服饰则可以鲜明夺目。宗教家要朴素,政治家要华贵。还有一种叫做"西西斯比奥"(cicisbeo)的人,是古时意大利专事服侍贵妇人的男性,也兼作情夫。这种人不是骑士,地位在主奴之间,贵妇人出游,他们便跟在后面,俗称"尾巴",略相当于我国古代之所谓"面首"。康德认为这种人不入流,可以随意打扮,谈不到崇高或优美。康德这些说法在今天看来有些随意性,甚至有些叫人发笑,但并非全无根据。

不仅上述现象各有美学意义,在康德看来,就连罪过和恶行也有崇高和优美之分。《伊利亚特》中阿喀留斯的愤怒就是崇高的,大胆的复仇也是崇高的。一个恶徒被拉去处死时,如果能视死如归,也有几分崇高性。

康德认为,崇高比美更有力,更能感动人。但最好还是二者互相补充,互相调剂,互相结合,这样才能使人的性格和行为恰到好处,避免偏颇。崇高的谈话要夹杂一些欢悦的笑谑。友谊的特点是崇高,男女之爱的特点是美。但最好是由深情和互敬使爱情有崇高性,由妙趣横生的笑话赋予友谊一些优美的色彩。悲剧是崇高的,喜剧是美的。但最好让悲剧中有喜剧,喜剧中有悲剧。

人性中的崇高和优美本来是优点,但如果不加节制,任其发

---

① 《康德全集》,第2卷第211页,参看《观察》中译本第7页。

展到极端，就会走向反面，转化为缺点。恐怖的崇高发展到极点就变成“浪漫的”（意为任意妄为，悖于常理），有时甚至会发展成为“怪诞”。富于美感的人发展到极端可能堕落，年轻人变成纨绔子弟，中年人变成荡夫。这些叙述和议论在理论上的意义不大，但十分鲜明地反映了康德前批判期美学的特色。

第二章的另一个重要内容是考察道德的美和崇高。这一部分把美感和崇高感与道德精神紧密融合在一起，其基本观点是认为各种道德品质都体现出崇高或美的性质，人的各种心理类型因为与不同的道德相关，也有崇高和美之分。

康德把人的道德行为分为三种，第一种是“真正的道德”（wahre tugnd），第二种是“名义上的道德”（adoptierte tugend），第三种是“道德的假象”（tugend scheinen）。“在伦理品质中，唯有真正的道德才是崇高的。”[①] 真正的道德是建立在普遍原则之上的，而且这些原则越普遍，那德行也就越崇高。什么是普遍的道德原则呢？那就是“对整个人类的责任心”、“正义公道”、“普遍义务”、“一般正当行为的准则”、“善良意志”（以上均见第二章）。面对某种情况，需要采取行动的时候，一个人必须从全人类的利益着眼，符合这种利益，那就符合了普遍原则，他的行为就具有真正的道德性质。这种充满了普遍善心的人，却是比较冷漠的。他不为个别人的悲苦所动。举例来说，假如你走在路上，看见一个人溺水，你去救他，你的行为是不是道德的呢？那要看你的动机是否基于上述的普遍原则。如果你考虑到溺水者是人类的一员，而你对全人类负有义务，因而必须去救他，那么这就是道德的。如果你想要博得人们的称赞或显示自己的英勇，那么这

① 《康德全集》，第2卷第215页，参看《观察》中译本第13页。

就不能算是真正的德行。如果你正好赶去扑灭一座幼儿园的大火,那里有许多孩子等待救助,而且你如及时赶到,一定能救出全部被困的孩子,那么你就不该去救这溺水的人,因为救助幼儿园的孩子是建立在较为普遍的原则之上。如果你是个举足轻重的大人物,你正好赶去参加一次外交谈判,你的出席会避免一场灾难深重的战争,使千千万万人免于死亡,你的这种行为建立在更为普遍的原则之上,这时你去救助幼儿园的大火也是不应该的。"普遍的道德原则"无须说就是《实践理性批判》中的"绝对命令",符合这种"绝对命令",就是真正的道德,真正的道德行为就是崇高的。我们看到,康德的认识论和美学都有批判期和前批判期之分,两个时期的理论在性质上有许多本质的差异,唯独在伦理学上,康德前后期的思想观点却是一以贯之,始终高扬那种强调动机的道德律令。

但在一以贯之的前提下,也有不同。这里,普遍的道德原则不是思辨的先天原理,而是"一种情感意识"(das bewu ß tsein eines gefühls),它生存于每个人的心中,这就是"人类本性中美和尊严的情感"[1]。这就是说,普遍的道德原则,对具体的个人来说,并不是明确的抽象原理,而是一种意识,并且是一种情感性的意识。具有真正德性的人的情感本身就自然符合普遍原则,或者说,真正有道德的人的情感本身就是普遍原则,二者具有同一性。这种人不必有意识地强迫自己去遵从道德法规,不必分析权衡之后才去行动。他凭自己的良知和情感去作,同时就实现了普遍原则。美的情感是"普遍友爱的基础",尊严的情感是"普遍敬重"的基础。"只有当我们把自己的特殊意向置于这普遍意向之

① 《康德全集》,第2卷第217页,参看《观察》中译本第15页。

下时，我们的善良愿望才能找到合适的用场，并且能够促使构成道德之美的高尚的谦恭有礼得以实现。"①

"名义上的道德"只是偶然地在表面上与道德相符，本质上却与普遍的道德原则相冲突。属于这一类的有两种道德感情。一种是同情，另一种是殷勤。同情之所以不是真正的道德，是因为这种仁慈之心是柔弱的，而且是盲目的。假如你由这种感情所驱使，用自己的钱资助了一个人，你可能因此亏了另一个人，这就不公道了。如果一个儿童或一位妇女的悲惨命运引起了我们的悲伤，但我们却冷静地听人述说关于一次大战的消息，在这场大战中不知多少人丧失了生命，这也不能算是真正有道德。再如，一位国王，他不忍心去看某一个人的痛苦的面孔，但却毫无理由地下了战争的命令，这当然不是真正的德行。殷勤之所以不是真正的道德，是因为无原则地迎合一些人，对于小圈子之外的人则可能是一种不义。同时，无原则地迎合一些人，还会生出许多罪恶来。比如，一个专事逢迎的人，可能会成为一个说谎者、懒汉、醉鬼等等。所以这两种缺乏普遍原则的品行只能叫做名义上的道德。名义上的道德没有崇高性，但却带有某种美的特点，有时甚至是"优美动人的"②。这种否定意义上的道德行为为什么还会是优美动人的呢？这是因为康德是从快感和不快感这个基点来考虑的。同情和殷勤固然不是真正的道德行为，但却可以让人感到某种满意，让人愉快，所以虽不崇高，却仍不失为美。

被康德称为"道德的假象"(或可译为"道德的虚光")的是荣

① 《康德全集》，第2卷第217页，参看《观察》中译本第15页。

② 同上书，第216页，参看《观察》中译本第14页。

誉感及其反面——羞耻心。这两种心情是以别人对我们的评价为根据和动力,推动我们去做许多牺牲。这就是通常所说的顾面子。顾面子常常可以使人作出一些貌似道德的行为来,但在康德看来,这种行为丝毫也没有道德性质,所以既不崇高,也不优美。

论述了三种道德精神的审美特性之后,康德又把它们同人的心理气质联系起来。当时的性格心理学认为,人有四种基本气质类型:粘液质、抑郁质、多血质、胆汁质。粘液质的人缺乏道德感,因此也谈不上道德的崇高或优美,康德首先把它从美学领域排除出去。实际上很可能是因为道德只有三种,而气质却有四种,不能一一对应,所以只好把其中一种置之不论。

与真正的道德相对应的是抑郁质的人,这种人最具崇高感。抑郁质的人对人性的美和尊严有一种内在的敏感,心意坚定沉着,真诚正直。他难以与变化无常的、愉快的人相处,也难以和浮躁好动的人相处。他有一种温厚而高贵的情感。他的忧郁并不是因为他失去了生活的欢乐,而是因为他的感情强烈到超出一般的限度。他易于感受崇高,美丽的事物在他看来也有一种崇高的特色。他的感情和行为都是以最高原则,即普遍的善良意志为根据的。他的言行举止不受别人的判断的影响,只依靠自己的独立见解。他不为变幻不定的表面现象所动摇,一旦抱定宗旨,便义无反顾。假如有人说,"我热爱并尊重我的妻子,因为她美丽、温柔、聪慧",这种对妻子的爱就不是基于普遍的道德原则,因为爱的原因是美丽、温柔之类易变的东西。如果有一天这一切都变成了反面,那时能否保持对妻子的爱就成问题了。这种人不是抑郁质的人,他缺乏坚定永恒的品质。另外如果有人说,"我爱这个女人,因为她是我妻子",这就把爱放在了一个普遍原则之上,这种感情就具有崇高性,这样的人就是抑郁质的人。这种人富于思

想，沉默寡言，笃于友情，讨厌卑贱的奉承，胸中充满自由精神。但一切都有个限度，过了头就会向相反的方向转化。抑郁质性格的人如果走到极端，就会向坏的方向发展，堕落成阴郁、狂热，缺乏理智的人。

与名义上的道德相对应的是多血质的人，这种人心中富于美感，对于美的事物有敏锐的感受力。他的道德精神缺乏原则，总是以外在事物给他的印象为转移。别人愉快他也高兴，别人悲痛他也心软。他喜欢变化，性情快乐、活泼。他是所有人的朋友，或者说，他谁的朋友都不是，"他身上没有神圣的东西，他不完全善，也不完全恶"[①]。他慷慨好施，慈悲为怀，但却欠债不还。他易于感受善良，却不易感受正义。这种品质虽不令人敬重，却惹人喜爱。康德把这种德行称为"黄铜似的德性"(tombackene tugenden)，只有金子的颜色和外表，而实际上并不是黄金，它的美也很难说是真正的美。

与道德的假象相对应的是胆汁质的人。这种人对于包含在事物本身的内在性质和动因漠然视之，真诚善良不能使他温暖，尊敬也不能使他感动。这种人没有任何道德精神。"他的友善实际上是谦恭，他的敬重是礼貌，他的爱是有意的阿谀奉承。他心里只有自己，却装出一副情人或朋友的面孔，实际上他既不是情人，也不是朋友。"[②]"他喜欢乔装打扮，在宗教中假仁假义，待人接物是逢迎谄媚，在政治上反复无常。他在大人物面前极力卑躬屈节，以便使自己可以成为更卑微的人的暴君。"[③]这种人

① 《康德全集》，第2卷第222页，参看《观察》中译本第21页。

② 同上书第223页，参看《观察》中译本第22页。

③ 同上书第224页，参看《观察》中译本第22页。

当然既无崇高感又无美感，有的只是一些令人作呕的东西。康德的这些描写和议论说明他在伦理和美学上是一个严厉的法官。

三　审美与两性

《观察》用一章(第三章)的篇幅详细论述了男女两性在崇高感和美感上的差别和联系。康德终生不娶，还被认为是世界上最刻板、最机械、最学究气的人，但他竟能细致入微地谈论两性的特点，这本身就令人感兴趣。其实，世俗间对康德性格的传闻是不准确的。

康德曾与一些女人有过密切交往，还曾有过结婚的念头，他并不是只知道理性批判的冷漠的学究。他与女人交往的经验对于他前批判期的美学思想有很深的影响。

康德认为两性在美学上的根本区别是：男人富于崇高感，女人富于美感。换一个说法就是：男人的特点是崇高，女人的特点是优美。他称男人为崇高的性类，女人为美的性类。

康德在描述两性的审美特点时，对于女性特别详尽、生动、具体，对于他自己所属的男性则十分简略。关于女性的总的特点，他是这样说的："妇女对一切美丽、可爱、漂亮之物有一种天生的强烈的爱好。妇女在童年时期就热衷于打扮，并在装扮中得到满足。妇女爱好清洁，对一切讨厌的东西都非常敏感。她们喜爱欢笑，如果她们情绪好，小玩物就可以使她们开心。她们品格善良，能够掌握和控制自己。……妇女非常体贴人，心地善良并富于同情心。她们认为美是有益的。她们把饮食开销所剩下来的钱积攒起来，以便用于装饰上。她们对最微不足道的羞辱也十

分敏感，能够细心觉察到对自己最轻微的忽视和不敬。"[1] 这是女性的特点，也是她们的好处。另一方面，她们也有相对的弱点，即她们的智慧不适于逻辑推论和理解，而是偏重于情感和体验。因此，女人不必学几何学，不必懂得充足理由律和莱布尼茨的单子论。如果一个女子也来研究高深的学问，那就违背了美的性类的本性，使自己失去了优美动人的外表，变得冷漠和令人惊异。这样的女人该当配上一撮胡须。女性的德行也是一种优美的德行，她们避免罪恶，是因为罪恶是丑怪的，而不是因为罪恶是非正义的。

作为崇高性类的男人，则应当是勤奋耐劳，勇于克服困难，不避艰险，思想深刻，诚实高贵。他们的智慧是理解型的，能够掌握各种高深繁难的学问，这些都是崇高的特征。

但是尽管女性缺乏崇高感，男性缺乏美感，二者却能互相珍重对方固有的特点，并且要求和希望对方具有与自己相反的审美属性。男人要求女子美貌柔顺，温婉知礼；女性要求男性慷慨勇武，深沉高尚。因此，男子可以爱上不学无术、但却温柔美丽的女子；而女子则可以钟情于相貌丑陋、性格崇高的男人。

康德提出的这个问题，在美学上是有价值的，也确实值得进一步探讨。两性审美心理差异这一实际存在的现象，在当代可以引入精神分析、生命哲学、人类学等相关学科的有益成果来加以解决，其成果定可丰富美学的内容，且可以有一定的实践意义。

在性别与审美的关系上，康德还有一个重要观点，即认为两性的审美特点与其对对方的审美要求的最终根基是性欲冲动。女性要求男性崇高，男性要求女性美，表面上看，这些要求都是

---

① 《康德全集》，第2卷第228页，参看《观察》中译本第30页。

文明高雅的。但是,“对异性的向往(我们总是以沉默来掩饰这一点)归根结底还是所有其他动机的基础”,“人性中最精细、最生动的欲望恰好与本能相关”[①]。这意思是说,两性在审美上的差异,崇高和美在两性之间的分裂和交叉吸引,是受人类要繁衍后代这个最后目的制约,或者说是由它生发出来的。如果不需繁育后代,或者虽需繁育后代却可由无性生殖或孤雌生殖来完成,那就不会有性行为,不会有性欲,男女之间就不会有吸引力,男人会无视女人的美,女人也会不顾男人的崇高。

但人毕竟不是动物,不能单纯受本能的直接驱使。康德深知,“最简单、最粗野的性吸引力确乎会以最直接的途径通向自然的伟大目标。在实现自然的要求时,性吸引力能立刻使某一个人幸福,但是如果它过于庸俗,就会导致淫荡和放纵”[②]。为了减少性冲动中的动物性因素,为了使两性关系更加人化,更有审美意义,康德认为应该用“文雅的趣味”来“消除自然目的的原始感性的炽烈的热情,限制其对象的数量,使它保持一定分寸,有一定的规矩”[③]。所谓“文雅的趣味”,就是高雅的鉴赏力或高雅的审美观。只有把两性关系纳入审美轨道,使男女的爱慕审美化,人才算最终与动物有了区别。康德受了卢梭的启发以后一直十分尊重人类,多次赞叹人类行为中的道德性质。他极希望人在各方面都成为真正的人,其标志就是审美化的程度,特别是性冲动这类形式上与动物相差无几的行为的审美化。这种思想在文化人类学上有其深远的意义。

同时,康德又不赞成柏拉图式的恋爱,因为那种恋爱是抽象

---

① 《康德全集》,第2卷第234页,参看《观察》中译本第37页。

②③ 《康德全集》,第2卷第238页,参看《观察》中译本第41页。

的、非人间的、非肉体的、纯精神性的向往，完全超越了自然的要求，或者说达不到自然的目的，不会使现实的人得到幸福。柏拉图式的恋爱者往往自己具备较高的趣味和情操，他们就以同样的高度来要求异性。因此，这种人常常漫游人海却找不到合适的对象，结果造成了不相称的婚姻。比如，一位心性极高、教养良好的女性最终却嫁给了一个粗俗的男人，这男人并不理解和欣赏妻子身上的高雅之处，只把她看成普通的能生孩子的妇女。他就如同《伊索寓言》中的公鸡一样，本来想找麦粒，结果却翻出一颗珍珠。珍珠虽然贵重，对公鸡却毫无意义。

康德的性美学思想只是一些现实经验的直观描述，还没有深入到社会和人类生命的层次，也没有精确的理论概括，但他以直观描述所提出来的问题，确实是值得重视的。

四 审美与民族

《观察》关于各民族审美意识的差异的论述，没有提出什么重要观点，也没有什么理论分析，只是把东西方各民族分为崇高的、美的以及两者兼有或居中的三类，然后引述了一些相关的种族人类学的材料。

康德把西方称为"我们这一地区"。他认为，欧洲各民族中，意大利人和法国人以美感著称，德国人、英国人和西班牙人的特点是富于崇高感。荷兰人的审美情感还没有发展起来，因而尚无明显的倾向。

康德从人种角度把美分为两种。一种是吸引人、感动人的，这种美带有某种崇高性，具有这种崇高精神的心灵耽于冥想，而且慎重、深沉、稳健。意大利人就有这种美感，他们这种审美观念

和特征突出地表现在音乐、绘画、雕塑和建筑艺术中。另一种美是使人快乐和兴奋的,法国人的美感就是如此。他们的审美倾向特别表现在诗歌和演说术方面。

上文说过,康德把崇高分为三类:恐怖的崇高、高贵的崇高和华丽的崇高。恐怖类型的崇高带有一点浪漫色彩,西班牙人就属于这种崇高。西班牙人诚恳、沉默、纯真。他们的性情中缺乏温文尔雅的善意,常常是粗暴可怕的。这个民族有一种浪漫心理和冒险精神,喜欢干出希奇古怪的事情。一个西班牙男人为了取悦他的情妇,表示对她的倾心,就去斗牛场中与公牛搏斗。

英国人特别赋有高贵的崇高感。这个民族的特点是冷漠平静,沉着坚毅。他们不热衷于搞小恩小惠,但成为朋友后,却能够给你最大的帮助。在社交场合,他们并不极力显出机智和优雅的风度,但却慎审明智,老成持重。他们有深刻的思想,喜欢看悲剧和叙事诗。

德国人有华丽的崇高感,这是由法国人的优美和英国人的高贵混合而成的。在崇高方面,他们不如英国人,在优美方面他们不如法国人。但因为他们二者兼而有之,因而在总体上又优于英国人和法国人。这个民族特别注意家世、官阶和品级,也很注意别人的意见。他们虽然有某些改革的愿望,却不敢独辟蹊径。德国人在道德方面随风转舵,虚伪而不自然。从这些话可以看出,康德对他的同胞颇为苛刻。这可能是因为他身处当时"只不过是一个粪堆"(恩格斯语)的德意志,满眼是卑鄙龌龊,而对欧洲其他民族的了解则全部得自书本和传闻,其中冠冕话自然居多,康德便以为德国人比其他民族更卑劣。

在东方人中,康德认为阿拉伯人是最崇高的,但他们的感情有些退化。他们好客、慷慨、诚实、浪漫,他们是东方的西班牙人。

波斯人是亚洲的法国人，他们爱好诗歌，性情文雅，趣味高尚。日本人相当于亚洲的英国人，他们刚毅、英勇、视死如归。印度人可归入恐怖的崇高那一类。

作为中国人，我们最感兴趣的当然是康德对中国人的看法。他认为"在中国人的华丽词藻和过于机械的恭维话中，包含着许多荒谬绝伦的丑态，甚至他们的图画也怪诞不经，充满了奇形怪状的、不自然的形象，这类形象世界上无论什么地方都不会有。世界上没有一个民族像他们那样有那么多怪诞的礼仪"①。对于这段话，康德还有一个注释，说是在北京，现在（指十八世纪中叶）还可以看见如下仪式：每当日蚀或月蚀的时候，人们就大声喧嚷，以此来吓退企图吞掉日月的龙。这里说的龙，显然是指我国民俗中所谓"天狗"之类。他称这为"可怜和无知的风俗"。因为中国人怪诞，也被附属于恐怖的崇高那一类。说"附属"，是因为康德没有明确地指明中国人的特点是崇高还是美，也没有说中国人可以比附欧洲的哪个民族。但他是在议论崇高的亚洲民族那一段里提及中国人的，大概他还是认为中国人近于崇高。

《观察》一书的这一部分充满了武断任意之词，有许多结论都是没有道理的，因而在美学上很难说有什么贡献。它的意义也许仅仅在于为我们提供了一些资料，使我们据以了解当时康德思想的某些特点，以及他那活泼的想象力。

从以上的论述中，可以看出康德前批判期美学的特点是具有经验性和描述性，并且极为重视审美与道德、性别和种族的关系，这些特点在过渡期美学中仍然有所反映。另外，在写作《观

① 《康德全集》，第2卷第252页，参看《观察》中译本第56页。

察》时,康德还写了一些与这一著作的内容相关的札记片断,但在他生前并未发表。我们将在后面与其他片断一并论述。

第三节 过渡期的美学思想

自 1764 年《对美感和崇高感的观察》一书出版之后,一直到《判断力批判》问世,康德再没有写过独立的美学著作。但在这二十多年的时间里,康德并未停止美学思考,前批判期美学和批判期美学之间并非截然的断裂,而是有一个由非批判的理论向批判的理论演进的过程,这个过程的轨迹就是 1798 年出版的《实用观点的人类学》(以下简称《人类学》)。

从 1772—1773 年冬季学期开始至 1795—1796 年冬季学期止,康德在哥尼斯堡大学讲授人类学二十多次。

从康德开始讲授人类学,到《人类学》出版,共经历了二十五年的时间。这二十五年里正是"批判哲学"酝酿形成的过程,是康德思想由前批判期向批判期过渡的时期。在这个阶段中,康德不断把自己的想法加入到"人类学"中去,因而"人类学"的思想便呈现出复杂的性质,其中既有前批判期思想的残存物,又有批判期的新思想,既有非批判的经验描述,又有理性的自我批判,这就使它带有明显的过渡性质。

《人类学》分为两部。第一部是"人类学教程"(或译"人类学教学法"),着重论述人的知、情、意三方面的主体能力;第二部是"人类的特点",主要研究个人、两性、民族、种族以及整个人类在人类学方面的特性。第一部的第二章是"论愉快及不愉快的情感",其中集中谈到了审美和美感问题。这些思想,上承《观察》,

下启《判断力批判》,对于研究康德美学思想的发展是重要的资料。另外,这部著作是从人类学的角度来研究审美问题的,可以看成是人类学美学的先声。

一 与审美有关的人类的本质属性

《人类学》是论述人的本质和能力的,表面上看,大部分内容都与美学没有直接关系。但是,当我们仔细阅读和品味这部著作时,却很容易发现其中许多内容都与审美有某种内在联系。讨论知、情、意的第一部是这样,专门叙述人的分类特性的第二部也是这样。其原因也不难理解。审美是人性或人的本质的重要组成部分,全面考察人的时候,就必然涉及到美学问题,尽管不一定是直接的。从哲学史角度看,这也是一种较为常见的现象。

人是什么?这是康德晚年为自己提出来的问题。这个困扰着古往今来许多哲人的古老的斯芬克斯之谜,也困扰了康德的一生。他在《人类学》前言中对这个问题的答案是"人是自身的最后目的",《实践理性批判》和《判断力批判》也表达过同样的思想。这是康德从人与宇宙、自然的关系中引导出来的对人的最高定义。

人是一个类,有它的类本质和规定性。人的个体和群体都是十分复杂的,个人、阶级、民族都有独特的属性和特征,这使人类成为最具多样性的存在。但人既然是一个类,都在人这个名称之下,那就肯定有其共同的类本质,普通人类学就要研究这种一般的本质属性。

深入研究,我们可以发现,《人类学》一书所提出的人的类本质中,与审美有关的大约有如下几个方面。

一是自我意识。康德认为,由于人有自我的观念,时刻要突出自己,把自己放在中心地位,这是一种"唯我主义(egoism)"。唯我主义在认识和实践领域都把自己的意见放在别人的意见之上,康德把这称为"专断(anma ßung)"。专断有三种:知性的专断、趣味的专断和实践利益的专断,也就是逻辑的、审美的和实践的三种专断。[①] 审美的专断是审美活动的内在要素之一,它来源于唯我主义,来源于自我意识的强化,这正是基本人性的一个方面。

二是人类的自由本性。《人类学》的前言一开头就把人规定为"自由活动的存在",这是在人与其他存在的对比中显示出来的。自由是人的本质之一,也是审美的主观条件,有了这个条件,审美活动方能开始。当人与一物发生对象性的关系时,他不是只以一种方式去利用外物的单一方面,不是只利用外物来满足自己的物质需要,而是能以各种不同的方式享用事物的所有方面,其中就包括以精神的方式去把握和享用事物的形式和外观。因而人不为外物所限,也不为自身的动物性所限,充分反映了他的自由本质。所以康德说:"大自然由此(人的理性特征表现在他的手指的构造上),不是为了把握事物的一种方式,而是不确定地为了一切方式,因而是为使理性的使用熟练起来,以便把他作为理性动物的类的技术或技能表现出来。"[②] 人的这种能够自由地对待和把握外物的特征,正是审美创造和审美活动的前提。

三是人不断地向自身生成。《人类学》把人生规定为"自己构成自己"的过程,人类的主要特点,就是不断地把自己创造为理

①② 《实用观点的人类学》德文版,第13、277—278页。

性的存在。初生之时，人只有动物的本能，还不具有人的属性，为了成为理性的存在，为了获得人的类本质，人必须在一生中不断学习、实践，不断创造自己。况且，终其一生，单个的人也只能实现或获得类本质中有限的部分。个人永远是未完成者，人类也永远是未完成者。所以，不仅一个人，既使整整一代人，也不能完全实现人的全部本质规定，不能成为最终的完善的人。因此，“人类只能在不断向前的运动和无限多的世代中提高到自己的规定：他们面前的目的永远是一个远景。但奔向这个最终目的的意愿却永不变更，不管自己的旅程上遇到多少障碍”①。在人类向自己的规定运动的过程中，人确实要克服无穷的障碍，有数不清的东西在阻碍人类生命的发展，这就使人生充满了烦恼。在人生的烦恼这个问题上，康德与后来的哲学流派如存在主义并不一致。存在主义哲学大半给人一种虚无和悲观的印象，而康德则始终是乐观主义者，他提出烦恼，不过是想论证愉快的根源和性质。烦恼当然是不愉快的，但却是愉快的前提，假如人生没有烦恼，愉快就是不可思议的。在康德看来，愉快的深层根基正是烦恼，因为愉快不过是生命力被促进和加强时的感觉，也就是生命力旺盛时的感觉。生命力旺盛的含义，就是生命运动加快，生命过程加快，实际上就是迅速完成生命过程的意思，换言之，也就是加速走向死亡。这里自然隐伏着深刻的悲剧因素，存在着烦恼。可见烦恼与愉快紧紧地联在一起。因此，康德说：“一切愉快都以烦恼为前提，烦恼始终是第一位的。”②在《人类学》中，烦恼是在讨论快感和不快感时提出来的。康德是由烦恼入手引出和论证了愉快，从一般的快感引出了“反思直观”的愉快和趣味，最后引

①② 《实用观点的人类学》，第278、155页。

出了美和崇高,与美学发生了关系。

四是人化的感性能力。《人类学》第一部详细论述了人的认识能力。从这一部分的理论框架看,批判期的成分较浓,知性、理性、判断力三分法已确定下来,可能是康德晚年补充的内容。但对这三种能力的具体分析却不同于批判期的思想,没有把知性能力及其运用当作中心,而是以感性能力为主。在讨论感性时,也没有从纯粹直观形式——时空入手去研究感觉和知觉经验的构成,而是从感官、感觉、表象等入手,描述人的感性活动的特点和意义。

全部《人类学》自始至终表现出对感性的重视。在感性、知性、理性三者之中,三大批判最重视理性和知性,这是大陆理性主义哲学的影响。莱布尼茨—沃尔夫哲学认为感性的认识是混乱的,骗人的,不可靠的。针对这种理论,康德提出三条为感性辩护的理由。一是"感官并不支配知性",二是"感官并不(使关于外物的经验)发生混乱",三是"感官并不欺骗(我们)"。[①] 知性重要,感性同样重要,没有知性不行,没有感性也不行。感性在人的生活中起着十分重要的作用。康德特别指出,在演说术(redekunst)和诗歌艺术(diehtkunst)这两种审美活动中,感性比知性更有效。

在为感性辩护的末尾,康德还特别提到审美态度(asthetische behandlung)的优越性。从知性的角度看,感性知识局限于特殊和个别,有肤浅(seichtigkeit)之嫌,而知性自身却又因抽象和一般化而失之于枯燥单调(trockenheit),而"以普遍化(popularitat)为首要要求的审美态度却选择了一条能避免

① 《实用观点的人类学》,第34—36页。

两种缺点的道路"[1]。这种提法,已经蕴含着审美活动可以把感性和知性(即我们今天所说的理性)统一起来的思想。

康德对人类感官的特性也有值得重视的见解。他在谈论感性的时候,不时透露出一种思想:人的触、视、听都有自己的类的规定性,与动物有本质的区别。关于触觉,他说:"大自然似乎只让人独有这种器官,他可以通过触摸所有的方面来形成一个关于某物的形态的概念,而昆虫的触觉则显然只能感知物体的存在,而不打算去探寻其形态。"[2]一种是全面的,一种是片面的;一种有形式感,一种只有质料感。二者是完全不同的。关于听觉,他说,通过发声器官,"人们能够最容易、最完满地与他人在思想和情感方面建立共同性",而且人能发出和听懂音节清晰的声音,在听觉的基础上形成了语言。更具特殊性的是,高度人化的听觉发展出一种特殊的对音调的感受力,即音乐感。这种感官能力不是平等的,有些人有较精细的音乐感,有些人则缺乏音乐感。有的人听觉很灵敏,稍有响动就有所觉察,"但却决不是音乐性的听觉,他们的听觉器官对于音调完全没有感受力。他们不仅不能学唱歌,而且不能把歌唱和普通的喧声相区别"[3]。

康德的这种思想,以及前批判期美学中关于美感和崇高感是人类固有素质的观点,使我们想起马克思在《一八四四年经济学—哲学手稿》中关于人的感官的著名论述。在那份手稿里,马克思写道:"人的眼睛跟原始的、非人的眼睛有不同的感受,人的耳朵跟原始的耳朵有不同的感受","对于不辨音律的耳朵来说,最美的音乐也毫无意义,音乐对它来说不是对象"[4]。两相对比,

①②③ 《实用观点的人类学》,第37、48、67页。

④ 《一八四四年经济学—哲学手稿》,刘译本第78—79页。

我们就会看出,康德想表达的正是与此相似的意思,但他没有像马克思那样,把感官的性质看成是全部历史的产物,不理解"感觉通过自己的实践直接变成了理论家"这种马克思主义的社会人类学的原理,也缺乏马克思所有的明晰性和准确性。《观察》和《人类学》只是对人类现实的审美活动的直观把握,往往说出了当然,而没有说出其所以然。从马克思的高度回头来看康德,问题就清楚多了。康德仅仅把人的感官看作是"狭义的人类学的规定"①,忽视了人的社会内容。在他的叙述中,人的类本质和规定性成了各种"天赋"(anlage),使本来很有价值的思想失去了现实的根据。

五是人的类本质和形貌。康德认为,人类的类本质与其外在形态也有某种关系。人有多方面的本质,自由、创造等属性可以影响到人的体貌,而道德、心灵等则不一定这样。自由、创造等实践能力主要反映在手的形态上,"作为理性生物的人的特点,也表现在他的手、指头、指尖的形态和组织中,部分地表现在它们的结构上,部分地表现在它们细腻的感觉上"②。这是因为手必须完成和实现人的意图,必须去制作,这样,经过漫长的历史世代,手就人化了。人的能力和手的形态是一致或相应的。但这种一致性也仅仅表现在手上,人的体形相貌一般来说与内在品质并没有必然联系,这和人工制品不一样。人们制作一件物品,总要使它又适用又美观。康德举钟表匠为例,如果他精心制作出一只质量优良的表,他也就会不惜花费功夫去装饰它的外表,给它配上一副美观的表壳。但人的道德、心灵等精神素质却是另一种

① 《一八四四年经济学——哲学手稿》,刘译本第103页。

② 《实用观点的人类学》,第177页。

情形，这些内在的品性并不一定与外貌一致。造物主不是钟表匠，我们不能说“他也会给一个善良的灵魂一个美的肉体，以使他所创造出来的这个人在别人面前获得好感，被人欢迎”①。同样，造物主也不一定给坏人一副怪相，让人一看便知，如同贺拉斯在一首讽刺诗里所说的那样：“这就是歹徒，在他面前，罗马人，你可要当心！”②康德指出了这类现象，显然是因为他看到了人的品德、心灵与外貌之间的矛盾，与某些美学流派所热衷的“外在形态表现了内在本质即为美”的学说可以形成一种对照，启发我们继续去思考这个问题。但康德又认为，就总体而言，人类现有的形貌与作为理性存在物的内在本质还是适应的。他说：“我们不能为一个理性存在构想出一个更合适的形象。”③ 假如其他天体上也有人类居住，由于自然条件与地球不同，其外表可能与我们相差悬殊。但我们地球人却难以为他们想象出不同于人的形象来，如果真的想象出一个不同于人的外星人形象，那肯定是丑陋的。

人的外在方面最能体现美丑的是面孔。关于人的脸型，康德也有令人感兴趣的见解，不过与人的本质已经没有多大关系了。《人类学》中有一节的标题是“论脸型”，专门讨论面孔的审美特性。康德是由脸型的“理想”(Ideal)和“范型”(urbilder)入手来讨论这个问题的。他提到古希腊艺术家头脑中曾有过一种面部形态的“理想”：年轻、富有激情、静穆、眼窝深陷、鼻子有适当的角度等等。这也就是古希腊艺术的典范，流传下来的古希腊雕像证明了这一点。康德认为，这类“理想”或“典范”并不是与现实的人

①② 《实用观点的人类学》，第240页。

③ 同上书，第273页。

完全一致,而是有微小的差异,某些部分被有意地突出出来,这样才显得美。假如样样都合乎标准,就不一定美。"如果我们考察现实的人,就会发现,一种精确的合规律性一般来说只能表现出一个没有精神的平庸的人。适中尺度只是美的基本标准和基础,但决不是美本身,因为美需要某种显示性格的东西。"[①] 就是说,很可能有这样的人,他的脸型、五官完全适度,合乎某一民族的标准,但却不见得美,因为这张脸太平庸,缺乏鲜明的性格特征。相反,也可能有这样的人,他的面孔的各个部分并不十分合度,初看起来并不好看,人们可以在他的脸上发现某种缺陷,但如果这张面孔更有性格,它就会比"完全合乎规则的"[②]面孔更令人喜欢。康德举例说,一个麻脸的人,如果乐天知命,又有好脾气,不忌讳人家提起自己的短处,有时还能拿自己的麻脸开玩笑,那么这张脸就不会显得怎样丑。[③] 康德还提到,无论哪个民族,当他们初次看到外种人时,总觉得那些人的脸孔、眼睛、头发等滑稽可笑,很难看出美来。

康德的上述看法,当然是经验之谈,与批判期美学可以互相印证。《审美判断力的批判》里曾提到过一种关于人的审美范型,这是人在社会生活中逐渐形成的人的形态的平均值,与这个范型接近就是美的,反之就是不美或丑。但在那里没有明确地提到要表现出性格这一点,这就不如《人类学》里的范型论更全面合理。现在已经很难找到证据来判定两种范型论孰先孰后,我们不知道康德是在讲授人类学时就已经形成了范型的思想,还是在写作《判断力批判》时才形成这种思想,然后又补充进《人类学》

①② 《实用观点的人类学》,第 243 页。

③ 同上书,第 243—244 页。

一书。单就现有内容看，似乎是《判断力批判》的范型论在前，《人类学》的范型论在后，后者是前者的发展和补充，因而可以看成是后批判的美学思想。

二 心理机能与审美

《人类学》不是专门的美学著作，当然也就不可能系统、详尽地讨论审美心理问题。但全面研究人性的《人类学》却不能不涉及心理问题，而文化人类学的心理描述又不能不多少涉及审美心理。康德这部人类学著作比起其他同类著作，与审美心理有关的论述更多，尽管是零碎的，有时还是间接的，但如果仔细考察某些叙述的精神实质，还是能抓住它们与审美心理的关系。

（一）想象力的活动

想象力在整个康德哲学中始终起着重要作用，《人类学》也不例外，在"论认识能力"的第一章里，相当充分地论述了想象力的活动，其中大部分都与审美有直接或间接的关系。

康德认为，尽管想象力这个"伟大的艺术家"[①] 不是魔术师，不能凭空创造，只能在经验材料的基础上进行工作，但仍不失为一种"构形的感性创造能力"。这种能力与现在所说的形象思维有相通之处。

在《人类学》里，康德把相当于形象思维的感性创造能力分为三种。[②] 第一种是"空间直观的构形能力"，这是"生产的想象力"的功能。在具体论述这种感性创造能力时，康德一开始就提

① 《实用观点的人类学》，第68页。

② 同上书，第31页。

到了艺术家,从艺术家的创作活动讲起。他说:"艺术家在能够表现人体之前,首先应该在自己的想象中把它制作出来。"① 当空间直观的创造能力受意志的控制时,所产生的结果就是艺术性的"制作"(kompoition)或"编造"(erfindung)。康德特别提到艺术家在创作时有两种不同的方式。一是按"与自然的产物相似的图景"来制作,这称之为"自然的作品";二是"按经验中不可能发生的图景"来制作,这称之为"离奇的"、"不自然的"、"荒诞形象"。

当"空间直观的创造能力"不受意志控制时,就是无意识的,其产物就称为"幻象"。最典型的幻象就是梦境。《人类学》一书多次提到梦境,表明康德对这一心理现象十分重视。

"睡着的人的幻象的游戏就是梦境。"② 梦对人有重要意义,它是生命力和心灵存在的表现,"如果睡眠中生命力不时时被梦境所激发,它就会熄灭,极深的睡眠(无梦境的睡眠)必定要导向死亡"③。康德是把梦作为无意识的"构形创造"来看待的,实际上也就是一种无意识的形象思维。

《人类学》提出的第二种感性创造能力是"时间直观的联想创造能力",第三种是"亲和的感性创造能力",这两种与审美关系不大。

(二) 符号活动

感性创造是非语言、非逻辑的思维活动,与此相类的还有符号的创造和使用。《人类学》在讨论认识能力时,提到一种记号能力,康德对这种能力的规定是:"对于作为联结未来表象和过去

① 《实用观点的人类学》,第76页。

②③ 同上书,第77页。

表象的中介的当下事物的认识能力就是记号能力。"[1] 这是说，当下事物的表象在过去曾形成了某种意义，处于过去与未来之间的现在事物就有了记号作用。康德在时间框架内来解释记号，有其独到之处。

康德在谈到记号时，使用了 bezeichnug、zeichung、auszeichnung、signatio、simble 等词汇，这些差不多就是现代西方符号学论著所常用的术语，其含义也基本相似。有些记号是人为创造的，专门表示人类所赋予的某种固定意义。属于这一类的有八种：(1) 表情，如戏剧表演中的形体动作、手势等；(2) 书写符号，即声音符号；(3) 音乐符号，即乐谱；(4) 部分人中间约定的符号，如数码之类；(5) 有继承权的自由民的阶级符号；(6) 制服上的职务符号，如礼服和仆人号衣；(7) 荣誉标志符号，如绶带；(8) 耻辱标志，如刺面等。这些符号中，真正与审美和艺术有直接关系的是康德最先提到的戏剧表演中的表情。演员在舞台上由面容、躯体和四肢所创造的形态，确实都是情感的符号，它们的使命是在观众的心里激起确定的情绪反应。当代符号艺术论者正是持这种理论。另一种是自然的记号，如脉搏是病人当下健康状态的标志，烟是正在着火的标志等，与审美没有多大关系。

（三）心灵的游戏

想象力和知性的自由游戏是康德批判期美学思想的支柱之一。《人类学》多处接触了这个问题，大约是他在九十年代以后逐渐加进去的，是批判期思想的反映。但具体内容与批判期并不完全一致，有些地方比《判断力批判》更详尽具体，更容易理解，有些地方引进了康德其他著作中没有的概念，还有较多的经验描

① 《实用观点的人类学》，第 98 页。

述,显示出过渡的性质。

《人类学》中有关心灵游戏的论述颇具特色,首先是提出了模糊表象(dunkele vorstellung)的概念。模糊表象不是模糊概念。康德对模糊表象是这样解释的:"(人们可能)有一些表象,但自己却没有意识到它们,这里就存在着一个矛盾,因为如果我们并没有意识到它们,怎么能知道有这些表象呢?洛克已经提出了这样的疑难,并因此而拒绝承认这种表象的存在。——但我们能间接地意识到有一表象,却不能直接意识到它,——这样的表象叫做模糊表象,其他则称为清晰的表象。"① 洛克反对莱布尼茨关于清晰认识和模糊认识的学说,不承认有什么模糊观念之类。康德则举例说明我们可以间接地证实模糊表象的存在。假如我看到远处的草地上有一个人,但我并没有清楚地看到他的眼睛、鼻子、嘴巴、耳朵,我却知道那是一个人,这就是一个人的模糊表象。有许多朦朦胧胧的意识也都属于模糊表象。

模糊表象在心灵的游戏中扮演着重要的角色。"我们常常拿模糊表象来游戏,并对想象力把我们喜欢或不喜欢的对象遮掩感兴趣;但更常见的是我们成了模糊表象的玩物,我们的理智也不能摆脱那种荒诞。"② 我们拿模糊表象来游戏,是说我们的心灵机能,如想象力之类围绕着这个表象展开活动。另一方面,模糊表象又把我们当作玩物,拿我们来游戏。这也是康德在其他地方从来没有提到过的问题。所谓模糊表象拿我们来游戏,是说我们被它所愚弄,被它引导去干一些傻事。康德举的例子是:"死去的人常常被认为是很重要的,把他埋在花园里或树阴下,埋在田

① 《实用观点的人类学》,第22页。

② 同上书,第24页。

野里或干燥的地方，尽管他不能欣赏如画的风景，也没有理由担心受潮伤风。在一定程度上，聪明人也持有一种意见——人靠衣裳。虽然有一则俄国谚语说：'看衣迎客，按智送人'，但理智还是摆脱不了漂亮衣服所带来的模糊表象所给人的印象；只是到后来，理智才能试图改变自己对它的最初判断。"[①] 这两个例子里，模糊表象就是不切实际的观念，或外表的假象。在这里，我们的心智不是以表象来游戏，而是被"死人的生活"那样虚假的表象和"衣帽取人"那样的错误观念所迷惑，被它们所玩弄。这样，心灵和模糊表象就处于互为玩具，互相游戏的关系中。

《人类学》中有关心灵游戏的学说的另一特点是提出了"艺术游戏"的概念，直接与审美活动挂起钩来。所谓"艺术的"，不是现代通常的用法，而是指"人为的"、"有意识的"活动，与"自然的"相对。"艺术的游戏"是在讨论"幻象"或"迷误"时提出来的。《人类学》第十三节的标题是"论感性假象的艺术游戏"，讲的就是各种"幻象"。"感性表象所造成的对于理智的幻象，可以是自然的或艺术的，或者是错觉，或者是欺骗。"[②] 有时表象不知不觉地把理智引入迷途，眼前出现了幻象，这就是错觉。有时人为地把人的心智引入迷途，这就是欺骗，但不是通常所说的让人倒霉的那种欺骗，只是有意让你对事物的外观发生错觉。错觉是"自然的"，欺骗是"艺术的"，但二者都是不必劳心费神的心理活动，都是"感觉的游戏"，并且都是令人愉快的，有益的。属于自然幻象的错觉一类的，康德举出如下事例：神殿内部的远景壁画，常常叫人信以为真；观看一幅油画时，如果看得久了，就会觉得画

① 《实用观点的人类学》，第25页。

② 同上书，第41页。

中人在走动;阿姆斯特丹市政厅里人工绘画的梯阶总在引诱人们拾级而上。欺骗是人为的感性幻象的游戏,各种魔术就属于这一类,某种颜色或花纹的衣服会把脸色衬托得更鲜明,这是错觉,而脸上涂脂抹粉则是欺骗。

康德论述心灵的游戏和幻象时,透露出一种思想:艺术和审美活动就是对心灵特别是感性的欺骗,就是人为了欺骗自己的感性而人为创造出来的,因而才称为"艺术"(kunst)而非自然产物。人都有一种图安逸的本能意向,对这种意向的欺骗可以"通过美的艺术游戏"和"社交娱乐"来实现。"以强制来反对感性爱好是无济于事的,人们必须用巧计去战胜它,就像斯威夫特所说的,抛一只桶给鲸鱼玩,以拯救船只。"① 心灵需要游戏,也需要欺骗,这就是艺术和一般审美活动的根源。这是康德对人性深入观察得出的结论,寥寥几笔,却提出了带有根本性的美学问题,在欧洲美学文献中也不多见。

(四) 美感特征

《人类学》按知、情、意的顺序来论述人的主体能力,考察过认识能力的各个方面之后,接着就讲到人的情感。人的情感首先是快感和不快感,而在快感和不快感之中,最有意义,最能反映人的本质的就是美感。人类学在这里自然地与美学相遇,康德也在这里集中地讨论了美感问题。在《人类学》中,康德把快感和不快感分为两类:感性的和理性的。感性的快感和不快感因为起因不同又分为两种,一种是由感官引起的,是满足感,另一种是由想象力引起的,是鉴赏和趣味。理性的快感和不快感也分为两种,一种是通过描述性的概念引起的,另一种是通过理念引起

① 《实用观点的人类学》,第44页。

的。康德很重视不快感,把它放在与快感同等重要的地位。《判断力批判》虽然也谈到了不快感,但只是作为快感的附属物偶或提及,并没有展开。《人类学》却不然,这本书有很多地方着重讨论了不快、不满意、烦恼等问题。康德认为不快不是空白状态,而是愉快的反面,它在审美上不是没有意义,对人的生存则与愉快同等重要。愉快和不快这两种情感在人的生存过程中总是交替出现,互为前提,处于"矛盾运动"状态。前面提到,康德认为任何愉快都以烦恼为前提,"烦恼总是第一位的",这是因为不仅阻滞生命力会产生不快感,就是快感的深处也隐藏着悲剧因素,也有烦恼的成分。康德曾设问:"生命力不停地提高的结果,……与因愉快而迅速走向死亡有何不同?"① 这个问题本身即已暗含着答案:最终结果并无不同或差异甚小。因而从本质上说愉快中有痛苦,痛苦中有愉快,于是康德就有了"痛苦的愉快"(bitteren freude)和"甜蜜的痛苦"(süßer schmerz)这样的提法。②交待了各种愉快及其原因之后,康德便转入美感,探讨它的特殊性质。《人类学》中关于美感的论述,与《判断力批判》有两点显著的不同,一是指明美感是半感性半理性的愉快,二是提出反思直观即是鉴赏的观点。

康德把美感算作感性愉快的一种,它必须有外在对象,必须有外在感官和内在感官的活动。另一方面,它又不是纯粹的官能享受,因为其中有想象力在起作用,这是美感和其他快感根本不同的地方。在想象力围绕表象的活动中,"理性在暗中参与其间"③,所谓暗中起作用,是说理性虽然在这里没有认识什么,也没有证明什么,却把表象提到自己面前去观照,力图从自身的高

①②③ 《实用观点的人类学》,第155、164、168页。

度去把握对象。这就使美感有了理性成分。

审美的“半感性半理性的愉快”有它的限定领域,那就是在“反思直观”中。

这个“反思直观”很发人深省,从美学观点看,似乎比“反思判断”更有内容,也更合理。“反思”与“直观”这两个词结合在一起,本身就有了半感性半理性的意思,而“反思”与“判断”这两个词结合起来,从字面上看只有理性的意义。

康德认为美感是反思直观的结果,而反思直观就是趣味(即鉴赏)。因此,在美感这个题目下,康德谈的全部是趣味问题。趣味这个概念我们并不陌生,它是《判断力批判》上卷的核心概念,在《人类学》里,它又占有相当重要的分量。因为是从人类学的角度来探讨趣味问题,有某些与前批判期和批判期不同的特点,出现了某些令人感兴趣的提法,很值得注意,有必要作为单独的论题来阐述。

三 趣味概念的发展

在康德前批判期美学中,趣味还只是一个从前人接受下来的概念,其内容偏重于伦理方面,与美学没有更直接的关系。在批判期美学中,趣味判断发展为反思判断,成了一个形而上学的抽象概念,虽然更普遍、更一般化了,但其具体的内涵却也大部分被淹没了,理解起来很不容易。唯独在《人类学》中,趣味概念被发挥得很充分,被赋予更多的内容,有了更明确的规定,《判断力批判》中的一些有关趣味的命题也被通俗化了。

(一) 趣味的规定

在康德其他著作中,趣味被当作自明的概念来使用,不加任

何诠释,《人类学》却对这个概念作了一些说明,使我们对它有较为全面的理解。

首先,康德交待了这个词的起源:"趣味(geschmack)这个词的本义,……是感受饮食中某些溶解物的刺激的感官性质。趣味在其应用中,有时被理解为单纯的分辨能力,有时被理解为品尝美食的口味。"[①] 要注意的是,康德把趣味或滋味理解为感官的性质,不是食物自身的性质。这大约是因为他接受了洛克关于第二性质的学说。

趣味概念的来源如此,把它引入美学和伦理领域之后,其内涵必须有相应的变化。于是康德对趣味概念进行了辨析,把它分为两种,一种是反应的趣味,另一种是反思的趣味。反应的趣味是直接的感性反应,是由外物的刺激引起的,没有普遍性和必然性,不能要求别人赞同,可称为经验的趣味。反思的趣味基于先验规则,它有必然性,对每个人都普遍有效。这种趣味不单纯是感性的,其中有理性在发挥作用,所以也可称为理性的趣味。反思的趣味不能由一个人单独形成,因为一个人不能构成社会,没有取得别人赞同的必要。因此,社会状态是反思趣味的先决条件,孤独的一个人是想不起要装饰居室和打扮自己的。

那么,确切地说,反思趣味到底是什么呢?康德的回答还是很明确的:"(反思的)趣味就是作为普遍选择的审美判断力","因此,趣味也就是在想象中对外在对象作出社会性的评价的能力"[②]。趣味即鉴赏,而鉴赏就是"普遍选择"。所谓普遍选择,就

① 《实用观点的人类学》,第167页。

② 同上书,第169页。

是按一般的、普遍有效的、人人都可能赞同的标准，在审美领域内认定某种令人满意的东西，指明或领会哪些是美的，哪些是崇高的。“社会性的评价”与此同义，就是从整个社会的高度，按社会通行的审美观念或道德观念，对事物作出评价。“普遍选择”也好，“社会性的评价”也好，都是在想象中进行的，都是主体心灵机能的活动，这也正是反思趣味的根本特点。作了这样的说明和规定之后，趣味就被引入审美，在后来(自《人类学》第67节之后)的使用中，康德便不再加任何限制词，直接用趣味代替反思趣味，原有的味觉的感性意义完全被剔除。

（二）趣味的性质

把趣味定义为“普遍选择能力”和“社会性的评价能力”，就蕴含着它的基本特性——普遍性和必然性。“趣味在于把自己的快感和不快感传达给别人，并含有通过这种传达与别人一道体验愉快和感受喜悦的能力。”[①] 要把自己的快感和不快感传达给别人，就要求别人也有同样的感受能力和感受方式，而这决不能建立在个人的感觉上，只有建立在普遍的规则上，才能保证快感的普遍可传达性。这是一种什么样的普遍规则呢？康德认为趣味的普遍性以先验原理为根据，它的规则来源于感觉主体的一般立法能力，也就是理性。然而他并没有引申出趣味的先天理性法则，实际上这也是不可能的。从反面说，趣味的规则不是经验规则。经验规则也有一定程度的共同性和普遍性，但没有必然性。这种纯粹经验的规则不是审美趣味的规则，审美规则应当是超验的。

同《判断力批判》一样，在《人类学》中，趣味也只与对象的形

① 《实用观点的人类学》，第173页。

式有关，不涉及事物的物质存在和性质。"在趣味里，即在审美判断里，它（指一所房子）并不是直接的感觉（对象表象的质料），而是如同自由的（生成的），想象力通过创造而结合起来的东西，也就是对那同一所房子的愉悦所创造出来的形式，因为只有形式才能要求一种普遍的规则。"① 这段话表述了康德独有的形式观——审美形式是主体情感的创造。

审美客体的形式是一种特殊的形式，它是对对象的"愉悦"产生出来的，是一种情感性的形式，它只对具有审美能力且进入审美状态的人才存在，对于主体来说，它具有对象自身所没有的某些性质和意义。康德还强调，审美趣味的普遍性只适用于形式，也只有形式才要求普遍原则。对于质料，人人各有所爱，根本谈不到普遍和必然。

（三）趣味的变例

《人类学》中的趣味论的主要目的不是要拟定先天原理，而是要描述人在社会生活的各个方面所表现出来的趣味经验和事实，这就使它有更广阔的视野和更丰富的社会内容。"趣味时尚（modegeschmack）"的提出就是一例。这个概念虽然不是在纯粹审美的意义上提出来的，但与日常生活中的实际审美活动却大有关系。

"关于趣味的人类学说明"（第七十一节）是从人类学观点对趣味意义的评论，其中首先谈到了"趣味时尚"。"一个人在行为上与某一更有权威的人物相攀比（孩子同成人相攀比，普通人同更显赫的人物相攀比）并模仿他们的意向，是很自然的。这种模仿的规律——欲显得不比别人差而不顾实际效用——称为时尚

① 《实用观点的人类学》，第168—169页。

(model,摩登)。因此时尚属于虚荣之类,因为其目的中没有内在的价值。同时它也属于愚蠢,因为这里有某种强制性——在行动中奴隶式地遵从社会上许多人给予我们的先例。"[1] 从这段话看,康德认为时尚在本质上是一种否定性的东西,这种否定性表现在三个方面:一是缺乏内在价值;二是强制性;三是损害实际利益。

时尚与趣味的关系具有辩证性质。"从本质上说时尚并不属于趣味(而且在很大程度上是与趣味对立的)。"[2] 另一方面,康德又认为时尚与趣味有关,"与时尚一致是趣味的一种事业"[3]。那些执意不与时尚同流的人,康德也并不十分赞同。有一种人甘心处于时尚之外,死抱住已往的老习惯不放,康德把这种人称为"守旧者(altvaterisch mann)"。还有一种人比这更甚,他们不唯不赶时髦,还故意与时尚对抗,因而被称为"怪人(sonclerling)"。康德还认为"时髦的蠢人总比不时髦的蠢人要好"[4]。这里又暴露出康德特有的矛盾,这种矛盾又与时尚本身的内在矛盾有关。

时尚是一个重要的实践美学问题,它在现实的审美活动中起着极为重要的作用。在理论上我们可以分析时尚的盲目性和无价值,可以批评赶时髦的倾向,但在审美实践中,在艺术欣赏、服饰打扮、言谈举止、生活情趣等方面,左右形势、"领导潮流"的正是自发形成的时尚,而不是任何美学原理。大多数人的盲目趋向是一股不可抗拒的力量,它不顾美学家和伦理学家的雄辩,径直走自己的路。美学如果要干预生活,使自己有实际意义,一个

---

① 《实用观点的人类学》,第174—175页。

②③④　同上书,第175页。

重要的途径就是去研究社会审美时尚(即康德之所谓"趣味时尚"),找出其无规律性中的规律和偶然性中的必然因素,找出时尚变换的心理机制,尽可能使盲目的时尚变成在一定程度上可预测、可控制的力量。历史上中外美学著作很少有深入探讨趣味时尚的,康德的论述虽然简略,却是很值得重视的。

在趣味这一部分,康德还谈到了趣味与道德的关系。他说:"趣味包含着外在地促进道德的倾向。"① 上文提到过,康德把趣味看成是依据形式进行社会性的选择的能力。依据形式来选择,自然就不能凭借质料性的感官刺激,而要凭借与感性经验不同的另一种东西,即某种先验原则。在康德哲学中,先验原则只能来自主体的能力——理性,而理性又是先天的道德能力,这样,趣味必然与道德有关。具体说来,人在实现自己的趣味观念,依据自己的趣味进行审美评价时,总是有一种潜在的道德要求在起作用,审美标准之中总是暗含着道德标准。因为审美是形式判断,不能含有真正的道德原则,只要求审美对象的形式与道德相类。在审美活动中肯定某一事物的形式,也仿佛是在肯定某种道德品质,会促使人向善良的方向发展,所以说"趣味包含着外在地促进道德的倾向"。这一点与《判断力批判》中所说的"美是道德的象征"基本一致。

四 对几个审美概念的论述

一般认为,康德美学有两个主要概念——美和崇高。如果就批判期美学而言,这是正确的,如果就整个康德美学而言,则是

① 《实用观点的人类学》,第173页。

不全面的。《人类学》不仅从不同角度讨论了美和崇高，而且以人为基点提出了笑和哭等人类学的美学概念，与《判断力批判》有所不同。

（一）美和崇高

美和崇高是所有美学理论的支柱，也贯穿于全部康德美学体系中。在《人类学》中，康德主要是从人的能力和活动出发，提出了一些关于美的人类学的规定和条件。(1) 强调了美与对象的紧密联系。"美具有趋向于与对象的最深切的结合的概念，也就是趋向于直接的快乐。"① 这虽然没有明确地肯定美来源于对象，但与《判断力批判》中所说的美的规定根据只能是主观的那种论断还是有很大的差别。(2) 美要求适中并与特征相结合。这主要是指人的形貌，前面已经谈过。(3) 内在精神是美的条件之一。② (4) 美是相对的，审美判断不是无条件的。"称呼某物是美的或至少是相当美的，这不是绝对地、无条件地说出自己的判断，而是相对地说出自己的判断，不能因为一个男人不漂亮，就说他是丑的。——只能把脸上的令人不快的生理缺陷叫做丑。"③

《人类学》对崇高的看法与《判断力批判》基本一致，但在下列两点上有些不同。(1) 美和崇高的区别。《人类学》对美和崇高作了如下区分："美只属于趣味，崇高虽然也属于审美判断，但不属于趣味。"④ 这句话中显然又出现了矛盾。上文引述过康德的话，他认为趣味就是审美判断的能力，但从方才摘引的话看，

①② 《实用观点的人类学》，第 170 页。

③ 同上书，第 246 页。

④ 同上书，第 170 页。

趣味又不同于审美判断。这可能是由于康德想要强调美感和崇高感有本质区别所致。趣味是依据形式对事物进行审美判断的能力,趣味本身是一种主观的选择标准,以趣味为根据的审美判断的性质是平静、欢悦的,并且应该是普遍有效的。而崇高则是激情的对象,它有震撼心灵的力量,与美相比,它更依靠主体精神,因而也就没有普遍性。根据这些特点,康德认为崇高不属于趣味。他还强调了"崇高虽与美分庭抗礼,却不是美的反面"①,二者虽有区别,但并不根本对应,美感和崇高感还都是审美性质的愉快。(2) 美与崇高的联系。美是合乎尺度的,崇高则是超越尺度的,且有一种奇特或惊人的性质,它本身不是美的,但在文学作品或造型艺术作品里表现出来,经过艺术加工,却应该是美的。崇高不属于趣味,"但崇高的表象却能够也应当是美的,否则它将是粗俗、野蛮并与趣味根本对立的"②。甚至对恶和丑(都属于崇高范围)的描写也可能是美的,弥尔顿《失乐园》里对拟人化的死神形象的描写就是一例。

(二) 笑和哭

《人类学》中的某些美学思想是接续前批判期而来的,在基本的审美概念上也是如此。《观察》提到了笑和哭,《人类学》亦然。笑和哭都是人类情绪的反应,本来算不得美学概念,但这两种情感活动与审美有天然的联系,是通向悲剧性和喜剧性这两个重要的审美概念的必由之路,因而不能忽略。

笑,这是人类表达感情的重要方式。康德是从人类生存的意义上来理解笑和哭的,"大自然借助于某些内心的冲动来机械地

① 《实用观点的人类学》,第172页。

② 同上书,第170页。

促进人的健康,主要就是笑和哭"①,所以笑和哭都是有益处的。但笑并不都是一样的,有各种各样的笑,它们的意义并不相同,"善良心灵的笑更愉快,更有益"②,能促进社会交际。恶毒的笑使人反感。心不在焉的人常常给人以开心大笑的理由,人们笑他,但并无讥笑的意味。康德举例说,法国哲学家、法兰西学院院士特拉森(1670—1750)在学术辩论会上竟粗心到把无沿帽当作假发戴在头上,把草帽夹在腋下,这就足以引起善意的笑。尚未完全失去理智的怪人也常常成为开心的笑的对象。机械的笑,就是我们中国人常说的那种皮笑肉不笑,是鄙俗无聊的笑,这种笑只能使人受折磨。

哭也是促进健康的冲动之一,康德也是从人的生物存在的意义上来描述哭的:"哭是带着呜咽的吸气,同时还流眼泪,这也正是自然关心健康,减缓痛苦的方式。"③ 他又一次以寡妇为例:刚刚失去丈夫的妇人,总是尽情号哭和流泪,这对她的健康是有益处的,如果不哭泣,悲痛郁积在心里,就会造成疾病。

康德也谈到了悲剧和喜剧,不过不是分析悲剧和喜剧的本质。他从一个特殊的角度来看待悲剧和喜剧的意义。他认为青年人比较喜欢悲剧,而老年人则爱看喜剧。在他看来,这也源于人的天性。青年人有一种试验和表现自己力量的愿望,悲剧能刺激起他们冒险的精神,能使他们在自己的内心里体验到这种精神所带来的愉快。在悲剧演出过程中,他们内心充满激动,但在演出结束之后,他们这种感情很容易消失,留下的只是惬意的疲惫,接着就恢复了欢乐的情绪。老年人已经没有那么强烈的冒险

①② 《实用观点的人类学》,第197页。

③ 同上书,第199页。

精神，而且感情比较沉稳，不易激动和改变，看过悲剧之后会长时间地浸沉于剧情之中，悲剧引起的悲苦情绪经久不散，所以莫不如去看喜剧或滑稽戏。这种现象在十八世纪可能是确实存在的，不然康德不会说得这么肯定。

很容易看出，康德在这里并没有专门从理论上探讨美、崇高、笑、哭等等，没有给出这些概念的科学规定，只是从人类学的角度描述了各种有关现象。但因为这些现象都涉及了与审美有关的情感或情感反应，可以视为向严格的美学概念转化的中间阶段，所以在美学上还是有意义的。

五 人类学的艺术论

《人类学》在描述人类生存和活动时，经常涉及艺术问题，虽然尚无系统，不能构成严密的艺术理论，但总括起来看，仍有一些值得注意的艺术见解。

《人类学》多处谈到什么是艺术的问题。关于"艺术"一词的本来意义，康德是这样说的："一切能帮助人以较小的力量完成用其他办法要花费更多力量才能完成的工作的机器中，必有艺术(kunst)。"① 这里所说的艺术就是技艺、技巧的意思，也是多数西语中"艺术"一词最初的含义。令人感兴趣的是，康德是在考察两性的区别时说这番话的。他认为女人要完成人类社会中与男人同等重要的任务——维护和延续作为理性存在的人类本身。大自然赋予女性较男人为小的力量，但却赋予她以"艺术"，即吸引男人的自然禀赋，这是女人在男人面前的优越性，社会越

① 《实用观点的人类学》，第250页。

文明,这种优越性就越显著。这与我们现在所说的艺术几乎是风马牛不相及,但我们又总是直觉地感到它与艺术有某种潜在的联系。

真正的艺术概念,是在讨论艺术趣味时提出来的。康德认为:"既表现精神又表现趣味的作品,一般可称为诗,这就是美的艺术作品,不管它是由眼睛还是直接由耳朵提供给我们的,也可以把它叫作艺术创作:它可以是绘画、园林、建筑、音乐和诗歌。"① 这就是一般所说的艺术。康德把艺术看成是精神和趣味的表现,但又不是当代意义上的表现主义。

在康德看来,艺术的意义主要在于它是一种交际手段。他说:"音乐、舞蹈和游戏是无言的交际。"②至于其他艺术形式,则更具交流思想的职能了。关于各门艺术的作用,他有一些不太一致的说法。有时他说:"对于人类学可能有益的有世界史,人物传记,还有戏剧和小说,虽然不是作为人类学的源泉,而是作为辅助材料。实际上,戏剧和小说为我们提供的不是经验和事实,而仅仅是虚构之物,并且允许对人物性格和人物活动的环境加以夸张,仿佛是在幻想的光辉中来表现它们,因此它们似乎没有给人任何知识。但这些人物性格,就如理查森或莫里哀所描写的那样,其基本特点必定是从人类现实活动的观察中拾取来的。当然,它们的强度是被夸张了的,不过就其本质而言,它们都还是符合人类本性的。"③从这段话看,他认为小说和戏剧是有益的。但他有时又说:"阅读小说不仅常常把心灵引入迷途,而且会使人养成漫不经心的习惯。事实上,虽然小说里面写的是我们在人群中确实见过的人物,他们也能给我们的思想提供某种真实的

①②③ 《实用观点的人类学》,第176、218、5页。

历史中的那种连贯性……但读小说还是会使心灵在阅读过程中被迷惑(也就是沉入幻想的故事中去),思路被搅得支离破碎……"① 从这段话看,他又认为读小说是无益的。这种矛盾的根源在于康德从是否有益于人类认识这一点来评价戏剧和小说的作用的。戏剧和小说的人物和场景有现实的部分,这一部分有益于人的认识,所以是有好处的。但其中又有许多虚构的、幻想的部分,这些无益于认识,所以是没有好处的。一个正从事某种事业的严肃认真的人,需要的是能帮助他集中精神力量的艺术,康德称之为"心灵营养学的艺术",这种艺术是什么,康德没有交待。

以上简要地叙述了康德《人类学》一书的美学思想,但并没有把这部书中有关美学的所有内容全部挖掘出来。我们所阐述的只是与审美和艺术直接有关的某些意见。实际上,康德在研究人的多方面的本质属性、心灵能力和社会生活时,表述了更多的与美学间接有关的看法,这里不能一一评述。

前面说过,《人类学》一书中的美学思想是一种过渡性质的美学,它的意义在于构成了前批判期和批判期的联系环节,从思想逻辑上把经验论的美学导入先验论的美学。它提到了许多批判期美学的先验概念,但并没有先验地展开,更没有构成完整的先验美学体系。真正成熟的先验的康德美学,是在他的第三个批判,即《判断力批判》一书中表述出来的。下面我们将由《人类学》过渡到《判断力批判》,进入最能代表康德美学思想的批判期美学。

---

① 《实用观点的人类学》,第123页。

第二章　康德的美学思想(中)

第一节　批判期美学思想概述

一　《判断力批判》的结构

康德批判期美学的主要著作是《判断力批判》,这部著作是因连结认识和伦理两大领域的需要而写出来的,全书由四个部分组成:序、导论、审美判断力的批判和目的论判断力的批判。简短的序言提出两个要解决的问题:一是判断力是否有自己的先验原理,康德对此作出了肯定的回答,《判断力批判》就是要论证这种原理是什么以及如何可能;二是判断力的先验原理的性质是什么,康德认为是范导性的而非规定性的。导论有两个,一个是正文的写作尚未开始时写的,译成中文有三到四万字。全书完稿之后,康德发现这个导论篇幅过长,与正文很不相称,便弃而不用,另行写出一篇较短的,这就是现行《判断力批判》的导论。先写的那一篇被国际康德学界通称为第一导论,收在科学院版《康德全集》第二十卷。后写的一篇称为第二导论。两篇导论的

内容基本一致，只有详略的不同。导论的主要任务是交待第三批判的写作缘起，提出并初步考察了贯穿全书的基本概念——判断力，简略地提出判断力的先验原理——自然的形式的合目的性，最后概述了判断力为什么能够以及如何把理论理性与实践理性连结起来。

正文的两部分中，“审美判断力的批判”篇幅较长，是康德探讨的重心，“目的论的批判”不仅篇幅较短，其重要性也远不及前者。“审美判断力的批判”又分为分析论和辩证论两部分。分析论主要是论证鉴赏判断的特点，美和崇高的基本要素以及艺术与天才等问题。

二 规定的判断力和反思的判断力

《纯粹理性批判》和《实践理性批判》中都有判断力的概念，但那是规定的判断力。所谓规定的判断力是一种不同于感性、知性、理性的主观能力，它不能自发地提供时空直观的形式、概念、范畴等等，它的功能是把特殊事物的表象归于一般概念，或以一般概念去规定特殊事物，使之成为普遍的知识。

《判断力批判》所说的判断力是与规定的判断力相对的反思判断力。反思判断力是在特殊事物被给予的情况下去为这事物思考一个可以解释其形式和可能性的原理，由特殊上升到普遍。反思判断力有两种：审美的反思判断力和目的论的反思判断力。后者是通过知性或理性来判定自然的实在的合目的性的能力，前者则有一系列不同的特点，这些特点都反映在其活动——审美的反思判断之中。概括起来说，审美的反思判断（以下简称“反思判断”）的特点有如下一些：（一）反思判断不以图式为中介，

是一种直接的判断,康德称之为"技术性"的判断。(二) 反思判断包含着比较活动。反思的比较有两种,一种是表象和认识能力的比较。反思判断是一种主体能力和客体表象之间的连结活动,要实现这种连结,必须首先把能力与表象加以对照,看当下的表象与哪种能力有亲和力,然后才能在适当的领域为表象寻找一个原理。另一种是个体判断与群体判断之间的比较。审美反思判断是个别主体的行为,但在审美实践中,个别主体又期望和追求与他人的判断相一致,这就促使主体在判断时自觉或不自觉地在意识中与多数人的判断相对比,以此来矫正自己的判断。(三) 反思判断的规定根据不是概念,而是愉快或不愉快的情感。(四) 反思判断的宾词不能构成对客体的认识。(五) 反思判断的普遍性是主观的普遍性、社会的普遍性。(六) 反思判断的先验原理是主观的合目的性。(七) 反思判断也是一种先天综合判断。(八) 反思判断的心理活动方式是各种认识能力的自由谐调。

审美的反思判断就是鉴赏判断,上述特点就是"审美判断力的批判"所要展开讨论的内容。反思判断力以其合目的性的原理和愉快及不愉快的情感把知性与理性、认识与伦理连结起来,完成了批判哲学的统一。

三　鉴赏判断——批判期美学的核心概念

《判断力批判》上卷的全部论述差不多都是围绕鉴赏判断而展开,可以说这一概念是康德批判期美学的拱心石,有必要预先对它作一些初步的考察。

(一) 鉴赏概念的起源和演化

鉴赏判断的原文是 geschmacksurteil，是由 geschmack（滋味、口味、品尝、趣味）和 urteil（判断）两个词联缀而成的复合词。

在欧洲，鉴赏概念起源于文艺复兴以后的西班牙。“鉴赏”一词，在西方各国的语言里，原来都是口味、滋味、味觉的意思。十七世纪中叶，西班牙人文学者格拉西安（Baltasar Gracian，1601——1658）首先把 gusto（“趣味”）一词用于伦理和政治领域。他所说的有鉴赏力的、趣味高雅的人，就是一个完美的、善于交际的人，也就是一个在社交场合言谈风雅，举止得体，彬彬有礼的人。格拉西安的鉴赏（即趣味）概念对十七世纪中后期的法国美学产生过重要影响。

法国人用 guot 对译西班牙文的 gusto，这两个词都起源于拉丁语，是同源同义词。这一强调和突出个体感性的鉴赏概念传入法国之后，遇到了法国古典主义的顽强抵抗。布瓦洛始终高举理性——自然——真实——法则——古典的大旗，不肯妥协。他谴责“比利牛斯山那边（指西班牙——引者）的诗匠能随随便便，一天演完的戏里可以包括很多年，……时常有剧中英雄开场是黄口小儿，终场是白发老翁”①，破坏了三一律。他也用到鉴赏概念，但他认为承认并奉行古典主义美学原则的人就是有鉴赏力的人，反之就是“趣味乖僻的人”②。这与西班牙人心目中的鉴赏力概念有很大的不同。

启蒙运动是新时代的黎明期，高扬人性、个性、感性的潮流一旦发轫，便不可阻挡。那代表着新美学的特点和本质的鉴赏概念也正是这样，总会有人起来支持和传播。在法国，与布瓦洛同

① 《西方文论选》，上册第 297 页。

② 《西方美学家论美和美感》，第 83 页。

时代的大数学家、哲学家帕斯卡(Blaise Pascal,1623—1662)就是其中之一。他在审美问题上是一个感性主义者,否认其中有什么先天原理存在。他也承认"喜悦以及美都有一定的典型",但这不是古典主义的僵化规范,也不是客观事物中某种出类拔萃的形态,而是"我们的天性与我们喜悦的事物两者之间的一定关系"①。显然,鉴赏的标准在帕斯卡的思想中,已由客体向主体转移,并且与康德所说的"主观的合目的性"十分接近。

继帕斯卡之后,在大致相同的方向上阐述鉴赏问题的是法国教父鲍尔(D.Bouhours,1628—1702)。他在美学上注重心灵和情感。大家都知道,对于布瓦洛来说,良好的趣味或鉴赏力与真实本身一样是亘古如斯,不能改变的。鲍尔则与此相反,认为趣味是可变的。他在著作中引入了一个重要术语 delicatesse,这是一个源于拉丁语 delicatus 的名词,本意是适意、快乐、甘美、幸福、高雅、精细,汉语中很难找到与之完全相符的词汇,姑且译为"精美、惬意",不过仍未准确地传达出原有的全部内涵。它与古典主义的固定的审美标准和模式相对,也是一个非理性主义概念,它的出现是鉴赏概念发展的一个重要阶段。在十六—十七世纪的拉丁语区,这个 delicatesse 在美学上曾起过重要作用。本世纪初的德国哲学家鲍姆勒(Alfred Baeumler)竟称这一时期为美学上的 dèlicatesse 时代,认为有一种 dèlicatesse 美学。② 鲍尔认为,dèlicatesse 具有主客观相结合的性质,是人类思想和意识中某种难以用概念掌握和表达的,不可言说的东西,他用一个短语"je na sais quoi"(意即我不知道是什么或我说不出来的什

① 《思想录》,第 15 页,商务印书馆 1987 年。

② 《非理性主义问题》,第 28—37 页。

么。国内有人译为"非吾所知")来表示,由此"je na sais quoi"就成了一个固定词语,在美学领域的实际使用中,它相当于一个词,其意义是指与外在的美相对的,难以言传的,内在的秀美特质。在当时的大多数欧洲人看来,鉴赏,或者说审美,正是"我不知道是什么",或者说"我说不出来是什么"。dèlicatesse 和 je na sais quoi 都与鉴赏密切相关,有时就是鉴赏的同义语。

进一步发展和丰富鉴赏概念的,是另一位法国教父、历史学家、批评家杜博(Jean—Baptiste Dubos,1670—1742)。他受了英国诗人兼批评家爱迪生的启发,把 dèlicatesse 美学向前推进了一步。杜博的美学也是一种感性主义的美学,它崇尚人类良知,反对形而上学,甚至也反对逻辑。他认为艺术的目的是感动人心,一张脸或一幅画如果不能打动人们,就不能算是好的或美的。为了明确界定审美意义上的鉴赏概念的内涵,他把对艺术作品的判断与舌头对五香肉丁的品味进行了比较,得到的结论是:前者既有感官因素,又有情感因素,后者则完全是单纯的官能享受。他据此提出:情感是判断艺术作品价值的感官,这种"判断的感官"(urteilende sinn)是人的属性的一部分,它不需要"定律和法规",这就是鉴赏力。[①] 在人文科学上对康德影响最大的两个欧洲学者休谟和卢梭,对鉴赏概念的发展也有贡献。

德国启蒙运动开始较晚,美学中鉴赏概念的真正发展也稍后于西班牙、法国和意大利。在德国,最先使用鉴赏一词的是诗人哈尔斯多夫(Georg Philipp Harsdorfer,1607—1658),他照格拉西安的榜样,在十七世纪五十年代把表示饮食口味或滋味的

① 鲍姆勒:《非理性主义问题》,第 50—51 页。

geschmack 一词使用于艺术理论。[1] 格拉西安的著作是经由法国传到德国来的。起初,鉴赏概念对于大多数德国人来说是很陌生的,在整个十七世纪下半叶到十八世纪初的五六十年的时间里,始终没有被广泛使用。直到十八世纪二十年代,鉴赏概念才被一些德国艺术理论家和美学家重视起来,开始经常出现于书刊中。

代表浪漫主义思潮的理论家波特马尔(Bodmer,1698—1783)和布莱丁格(Breitinger,1701—1765)于 1721—1723 两年间出版了名为《宴谈》的艺术评论周刊,其中经常出现鉴赏一词,但他们主要是在文化史的意义上使用这一概念的。1727 年,诗人兼批评家柯尼希(John Ulrich Konig,1688—1744)出版了《论诗歌艺术和演说艺术中的良好趣味》一书,较详尽地论述了鉴赏问题。一般认为,这是德国人在严格的美学意义上使用鉴赏一词的开端。在这部著作中,鉴赏概念具有半感性半理性的特点。柯尼希把鉴赏力分为"个别的良好鉴赏力"和"普遍的良好鉴赏力"两种。个别的良好鉴赏力不需要明确的知性概念,只凭好恶之感和自己的心灵去下判断。普遍的良好趣味则不然,它虽然也要凭感觉和爱好去评价什么令人愉快,什么令人不愉快,什么美,什么丑,但这种感觉不是一般的感觉,而是"完备的感觉"或"完备的考察"。审美感受虽非出自理性,但却不失为 rationabel。柯尼希使用这个拉丁化的德语词与 rational(理性的)相对举,意思是可推论的、准理性的,或具有可能性的理性。为了表述这种既不完全是理性,又不完全是非理性的性质,柯尼希创造了两个短

① 参见别林斯基《文艺复兴的诗学和德国文学批评的开端》第 308 页,哈勒 1886 年。

语:"内在的知性感觉"和"知性鉴赏力"。柯尼希没有最终解决鉴赏力问题,但他这些颇有特色和新意的说法,对鉴赏概念的发展却是一个有力的推动,对后代有一定的影响,我们在康德美学中也能觉察到这一点。十八世纪三十年代,爆发了以哥特谢特(Johann christoph Gottsched,1700—1766)为代表的恪守古典主义原则的莱比锡派和以波特马尔、布莱丁格为代表的崇尚浪漫主义精神的瑞士派(或称苏黎派)的大论战,结果是瑞士派获得了胜利。在这一结局的影响下,鉴赏概念开始带有更浓厚的浪漫主义气息。1736 年,波特马尔出版了《关于诗歌的鉴赏力的本质的通信》,这是他同意大利的孔蒂伯爵讨论诗歌欣赏的来往信件。在这些书信中,他认为对美的鉴赏判断是由单纯感觉来决定的,同心灵的理论活动毫不相关。[1] 但波特马尔在回答"感性情感的愉快是直接来源于感觉呢,还是间接地经由思考而引起"这个问题时,却认为审美的感性愉快要借助于思考,愉快只是思考的结果,从而实际上又承认了知性的作用。

在这场大论战中最后败北的哥特谢特在论战进行中却不甘示弱,在鉴赏理论上仍然坚持理性主义和古典主义立场。他在 1737 年出版的《批判的诗学》里说,良好的鉴赏力是"按照单纯感觉正确评价一物之美的知性","我把鉴赏力算在知性之内,因为我不能把它归于任何其他心灵能力","但我认为它是一种判断的知性,因为那实际上运用它来鉴别事物的机能既不是外在的,又不是内在的"[2]。

"判断的知性"在当时是个新鲜用语。在哥特谢特时代,知性

---

① 参见鲍姆勒《非理性主义问题》第 78—79 页。

② 《批判的诗学》,鲍姆勒《非理性主义问题》第 171 页。

被理解为清晰观念的能力，判断则是表达主观意愿的能力，与情感有密切联系。所以这一用语表达的也是既非单纯情感，又非单纯理论的新的能力。但终因哥特谢特是古典主义者，布瓦洛的规则对他来说高于一切，因而对本质上是个体感性的鉴赏学说总有些隔阂，没有进一步深入探讨。

除了以上提到的一些人以外，法国的孟德斯鸠、伏尔泰、狄德罗、达兰贝尔，意大利的穆拉托里，瑞士的格罗萨斯，德国的莱布尼茨、鲍姆加登，英国的博克等人也论述过鉴赏力问题，这里不一一介绍了。

从以上的概述中，可以看出，在康德之前，鉴赏力问题已逐渐成为欧洲艺术理论和美学的中心问题之一，其重要性越来越被人承认，以致如果离开它，审美问题就几乎无法谈起。同时也可以看出，鉴赏概念始终在感性和理性、直觉和思考、特殊和普遍、先天和后天之间摇摆前进，艺术理论家和美学家都承认有鉴赏力(趣味)存在，但对它的理解却有很大差异，甚至一个人先后的看法也有牴牾之处。到了十八世纪中后期，欧洲艺术理论和美学的发展迫切要求较为彻底地解决这一问题。康德生逢其时，而他又要就审美问题发表意见，这个任务就自然地落到他的肩上。

（二）康德的“鉴赏判断”

较早在审美意义上使用判断一词的是笛卡尔、帕斯卡、杜博等人，后来由柯尼希引入德国。此后，在哥特谢特、鲍姆加登等人的著作中，判断一词常常与鉴赏同时出现。但在康德之前，这两个概念的结合并没有固定下来。

自 1770 年发表了学位论文《论感觉界和理智界的形式和原则》(这篇文章被认为是康德向批判期过渡的开始)以后，到写作《判断力批判》之前，康德曾思考过鉴赏问题。在他的笔记中，留

下了"鉴赏判断是一种社会性的判断"这样的话,说明鉴赏判断的观念已在康德心中形成。

"鉴赏"之所以能够"判断",是因为有社会存在,有他人存在。人在社会环境里,衣食住行差不多都不得不与别人比较。据此,康德提出了一个很值得玩味的概念:"比较的感觉(vergleichenen empfindungen)。"这个概念很重要,它是由普通感官感受向高级的趣味判断过渡的关键一环。无比较的个体感受永远是单纯生物性的,无所谓判断。假如每个人的趣味都同他人和社会比较一番,以此改善自己的鉴赏力,这就能使趣味超越于单纯官能享受之上。我们在叙述反思判断力的特点时,已经谈过比较问题,我们也可以把经过比较的趣味称为反思趣味或反思鉴赏力。

在《判断力批判》里,康德把其核心概念分为纯粹鉴赏判断和非纯粹鉴赏判断两种。纯粹鉴赏判断就是以先验原理为基础的,不受对象质料限制,不掺杂感官享受的,对单纯形式的欣赏,非纯粹的鉴赏判断则是一种混合性的审美活动,其规定根据不是先天原理,由此所获得的愉快不单是由形式引起的,还有诸如颜色、气味、利害、善恶等经验因素在内。一般来说,审美活动大都是混杂着功利和善恶的非纯粹的鉴赏判断。那么,康德的"纯粹鉴赏判断"是从哪里来的呢?实际上这是科学抽象的结果,仅仅存在于思维和理论体系中。康德觉得,为了确切认识鉴赏的本质或美的条件,必须把日常的鉴赏经验加以分离和提纯,在思维中剔除所有与质料和利害相关的内容,人为地分离出纯粹的鉴赏判断,对它的研究才称得起是真正的美学研究。康德之所以能够做到这一点,是因为他把中心注意力放在了对自然界的鉴赏方面。自然界的美和崇高,都没有官能享受和直接的利害、善恶

等观念参与其间,所以是纯粹的。在康德看来,纯粹的,也就是先验的。于是经验的鉴赏判断便毫不困难地从这里通向了先验的鉴赏判断。

鉴赏判断既然是审美判断力分析的核心,康德对它自然十分重视,在分析论第一章的总注里,他就认为"一切都归于鉴赏的概念"①。那么什么是鉴赏判断呢?康德总结出一个不能再简单的定义:"鉴赏乃是判断美的一种能力。"鉴赏即审美,鉴赏判断即审美判断。抛开康德反反复复的论述,简单说来,所谓鉴赏判断,就是主体从审美角度表达对对象的情感反应的活动。同时,由康德关于鉴赏的全部论述可以推知,鉴赏是一种能力,这种能力是反思判断力的一种,而且是最重要的一种,因之对反思判断力的批判就应该从鉴赏开始。又因鉴赏力这种能力潜藏在主体内部,谁也无法把它拿出来研究考察,只能在其活动和产生效用时捕捉和把握,所以鉴赏力的批判又不得不转化为鉴赏判断的批判,转化为鉴赏判断的分析。

何谓分析,怎样分析呢?鉴赏判断的分析就是把审美活动的本质特征一条一条地抽出来或拆开来,把完整的审美活动分解为单个的组成成分。这样我们便可以更直接更清晰地掌握和理解它们。

第二节　审美无利害
——鉴赏判断的第一个要点

康德把鉴赏判断分析为四个方面,得出了四个基本规定,即

① 《判断力批判》上卷,《康德全集》第5卷第240页,参看宗译本第79页。

四个要点。要点之所以是四个，是因为范畴分为四组，依次是量、质、关系、模态。认识论中，量的范畴居首，是因为自然产品的现象最先呈现于认识能力之前的是其量的方面，自然就应该把它放在前面。审美判断完全不同于认识，它的量是不可测度的特殊的量。对于审美判断来说，最重要的是弄清其质的规定性，因此要把质的分析放在第一位。

一 鉴赏判断的基本性质

《判断力批判》第一节的标题肯定了"鉴赏判断是审美的"，这也就是鉴赏判断的基本性质。概括了鉴赏判断的基本性质的"审美的"这个定语，包含着以下几个方面的内容。

（一）鉴赏不是认识。判定一个对象是否美，我们不是以知性能力把握对象，不是用概念或范畴去规定对象，最终结果不是得到了关于客体的某些属性，不是关于客体的知识。鉴赏判断的宾词没有反映出客体的实际存在和特征。康德举例说："用自己的认识能力去了解一座合乎法则和合乎目的的建筑物，和用愉快的感觉去意识它这个表象，这两者是完全不同的。"①

（二）审美判断的规定根据是主观的。这可以从鉴赏非认识推导出来。鉴赏既然不是认识，与客体的存在无关，这种判断的根据就不能在客体。不在客体，就只能在主体了。那么，在主体的什么呢？康德在这里没有更多的说明，其实就是后面所说的心意状态。

（三）鉴赏判断是情感判断。这与上面说的两点密切相关。

① 《判断力批判》上卷，《康德全集》第5卷第204页，参看宗译本第40页。

审美是以情感为主的活动，它从情感出发，最后复归于情感。作为出发点的情感，是主体处于审美状态的心情，它为构造审美表象，接受审美信息准备了条件。审美活动的结果，又是主体情感的愉快或不愉快，是外物反射回来的主体感受。

鉴赏判断的基本性质是从哪里来的呢？康德没有交待。实际上这是由基本意图和科学论述的程序决定的，是一种人为的规定。在科学上，这是允许的，也是必要的。任何一门科学，在其基础部分都要设定某种初始概念，也称为基本假设。这类初始性的命题，在本系统中不能得到证明，而它自身却要成为全部理论体系的基石，成为全部命题得以成立的最终根据。“鉴赏判断是审美的”这个命题就是康德批判期美学理论的初始命题，有权成为不证自明的公理，类似于欧几里德几何学的公设。

在分析开始之前，提出这个基本假设，是绝对必要的，有了这个基础的基础，全部论述就可以顺利展开。

二　审美无利害

“鉴赏无利害”这种思想在欧洲是起源很早的，并非康德首创。古代、中世纪以至文艺复兴时期，总有相当多的哲学家、美学家相信美和美感与利害、善恶密不可分，美的事物必然对人有利、有用。到了启蒙时代，这种思想逐渐发生动摇，把审美与认识、伦理和功利分离出来的愿望日渐加强，最终出现了“审美无利害”的理论。

一般认为，这一观点的较早倡导者是十八世纪的英国美学家沙夫兹博理。他是在反驳哲学家霍布斯的伦理学和美学思想时提出“审美无利害”的。沙夫兹博理的门人哈奇生接受了这一

观点，认为审美快感与自私心被满足时的感觉是不同的。在他们之后较详尽地发挥“审美无利害”学说的是博克，他在《论崇高与美两种观念的根源》中以一节的篇幅专门批驳了美学中的功利说。

英国美学家们关于审美无利害的论述，在“美的分析”的第一个要点里差不多都得到了反映。

康德对审美无利害的确切提法是“规定鉴赏的快感是没有任何利害关系的”[①]。所谓利害关系，就是对象的实际存在（内容、质料）使人满意或不满意，从而引起人的愉快或不愉快。这种情感是与人的欲望有关的。如果人没有欲望，即无满意可言，也就谈不到什么利害。还要特别注意，康德说的不是美的事物（客体）没有利害关系，而是说美的情感没有利害关系。鉴赏的根据在主体，规定鉴赏判断的是愉快或不愉快的情感。这种审美的快感是没有任何利害感夹杂在内的，但这不妨碍美的事物对人甚至对当下的审美主体是有利害关系的。

反过来说，如果作为鉴赏判断的规定根据的快感中，掺入了利害的考虑，那就有了偏爱，就不是纯粹的鉴赏判断了。

总起来说，审美无利害就是在审美时对于对象的存在“绝不感兴趣”，“对象的单纯表象在我心中就伴随着愉快”[②]，主体的心情是“纯然淡漠”的。

审美无利害是所有四个要点中最重要的一个，也是康德为审美作出的最根本的规定。这一要点，常常被当作康德美学最主要的特征，对近代美学的影响极为深远，得到许多思想深邃的美

① 《判断力批判》上卷，《康德全集》第5卷第204页，参看宗译本第40页。

② 同上书，《康德全集》第5卷第205页，参看宗译本第41页。

学家的赞同。但康德自己觉得,“我们不能对这个具有突出重要性的命题有更好的说明”[1] 了,正面的阐释只能达到这一程度,若要深入一步,就只好把审美愉快同其他愉快加以对比和区分,以便更加突出审美无利害的特征。

(一) 审美不是官能享受

单纯的感官满足或享受,康德称为快适。康德说:“快适是在感觉中使诸感官满足的东西。”[2]在这个定义里,起关键作用的是“感觉”一词。康德首先界定了包含在这一名词中的两种意义。第一种是客观的感觉,这是与对象的存在有关的感觉,称为“感官的客观表象”,人经由感官从外界对象所获得的表象就是这种感觉。第二种感觉是主观的感觉,这种感觉不能成为一件事物的表象,没有表现或反映出客体的性质,只是由客体的性质所引起的纯粹主观的情绪。康德举例说:“草地的绿色属于客观的感觉,作为对一感官对象的感知;而对于这绿色的愉快则属于主观的感觉,通过这种感觉,并不能建立什么对象,即是说,这属于情感,通过这情感,作为满意(不是对客体的知识)的客体的对象将被观照。”[3] 照康德的思路,我们还可以举出花的香味作为补充。感官所反映出来的草地的绿色和花的香味,是客观的感觉,由绿色和香味所引起愉快则是主观的感觉。

两种感觉都可能是愉快的。主观感觉是审美感觉,是无利害关系的。客观的感觉如果是愉快的,就只能称为快适了。这种快适是对象满足了官能的需要,或引起了对它的欲望,主体对它不

---

① 《判断力批判》上卷,《康德全集》第5卷第205页,参看宗译本第41页。

② 同上,参看宗译本第42页,

③ 《判断力批判》第3节,《康德全集》第5卷第206页,参看宗译本第43页。

仅是赞许，还产生了爱好(neigung)，人们常称此为快乐。关于快适的论述，在于告诫人们，切勿把官能的快乐误认为美感，更不能以此为根据断定审美是有利害关系的。

（二）美不是善

与上面的区分相比，这个区分更为重要。自古希腊以来，一代一代的哲学家、美学家之中，总有为数众多的人从伦理的角度来看待和理解美，有的认为美的基础是道德，有的认为美是善的一种，有的说美是真和善的统一，有的则干脆认为美就是善。这不能说毫无根据，但这类认识常常把审美与伦理混淆起来，使美学问题陷入难以理清的尴尬境地。差不多每一代美学家中，都有人根据美与善等同或交叉的观点，认定美和审美都是有利害关系的。康德觉得，为了论证审美无利害这个极重要的命题，必须把美与善区分开来。

一个道德方面的善的事物，也能给人以愉快。但这种愉快与审美愉快不同。从上文引述的心意机能总表里，我们知道，与理性、自由相对应的是欲求机能，这说明不管善的概念和道德律令怎样纯粹抽象，具体的善的事物却一定与人的实际欲望有关，因而对善的愉快必定有实实在在的利害关系。

善与感官的快适也有区别，虽然二者所引起的愉快都是有利害关系的。快适只是事物对官能的直接关系，善则能够引起间接的愉快。康德之所以在快适和善之间作出区分，又把善的价值远远放在快适之上，是给以后把审美与道德联系在一起留下余地。

（三）三种不同性质的愉快

《判断力批判》第五节的标题是“三种不同特性的愉快之比较”。前面论述了审美、快适、善三种愉快的性质，并且进行了比

较,那为什么在这之后又有单独一节文字来比较这三种愉快呢？这是因为对比的角度和目的不同。前面的比较,是从有无利害关系这个角度,以证明审美无利害为目的进行的,后面的比较,则是从愉快与主、客体关系的角度出发,以突出审美愉快的重要性为目的的。

三种愉快与事物的客观存在有三种不同的关系。快适完全依赖于物的存在,是物的质料或内容直接刺激感官而引起的。这种愉快完全是客观的、不自由的。善的愉快既受事物表象的制约,又受人的理性的制约,其中有概念和目的在起作用,也与事物的存在有关。只有审美愉快对于对象的存在是纯然淡漠的,鉴赏完全是静观的,没有概念,也没有目的,是纯粹的快感。

三种愉快与主体的关系也是不同的。为了表述这种区别,康德精心挑选了三种不同的词语。感官的快适给人的是快乐(vergnügt),美单纯地使人愉快(gefallt),善是被人珍贵的(geschaßt)。快乐与偏爱(neigung)有关,即与个别主体的感官癖好有关。肉味鲜美,但有人怕油腻,避之唯恐不远,决不能引起快乐。珍贵与尊重有关,某种事物得到你的敬重,你才能认为它很珍贵。审美是单纯的满意,它与惠爱(gunst)有关,唯独这种愉快是自由的,因为它完全不受对象的制约。

康德在这里提出了一个重要思想,就是只有人才能有审美活动,美只适用于人。快适不仅适用于人,也适用于动物,动物也能因吃到可口的食物而感到欢快。善的愉快只能适用于理性的存在,与感性无关。审美则不然,它一方面要有一个感性对象,作为审美表象的来源,另一方面审美不牵涉到对象的质料,只与对象的形式有关,所以要由主体的超感性能力去把握,这种超感性能力就是人的理性,唯有理性才有席勒所说的“形式冲动”。这

样，人通过审美，就在自身把感性与理性、自然与社会、必然与自由连接起来，也只有通过审美，人的全面本质才能最终实现。

经过如上的反复说明，从中得出了鉴赏判断的第一个要点："鉴赏力是通过没有任何利害关系的满意或不满意来判定一对象或一表象方式(vorstellungsat)的能力。"① 这个要点是全部康德美学的基础，以后的几个要点都可以从这个基点推导出来。仔细推敲康德对这一要点的论证，我们会感到理由不够充分。在这几节的分析中，除了主观的规定之外，大多属于经验归纳性质。但无论如何，基本概念或假定是有了，接下来的工作，就是在这个基础上建立起令人仰慕的先验美学的大厦。

第三节 无概念的普遍性
——鉴赏判断的第二个要点

第二个要点是就量的方面来考察鉴赏判断的特性。

鉴赏判断是一种活动，不是美，也不是美感，它的量不是要给美或美感制定一个量度单位，然后用这个单位去度量各种美或美感，再用数字表示出来。实际上这也是不可能的。鉴赏判断的量要从另一个角度去理解。鉴赏判断既然是一种活动，就要有其主体，这个主体不用说只能是人。鉴赏判断或者说审美活动是社会性的，从道理上讲，对一种美的事物，各个社会成员间的态度并不能保证完全一致，可能一个人认为美，可能少数人认为美，可能多数人认为美，也可能全体成员无一例外地认为美，这就产生了一个量的问题。康德所说的鉴赏判断的量正是从这里

① 《康德全集》第5卷第211页，参看《判断力批判》上卷，宗译本第47页。

着眼,他从量的方面考察鉴赏判断,就是要看一看它有没有普遍性,有什么样的普遍性。

"审美无概念"在欧洲也是古已有之，英国的博克等人就表达过类似的思想。但"无概念的普遍性"的提出却不能不主要归功于康德。这种思想是针对理性主义美学提出来的一种反驳。鲍姆加登的美学是认识论的余绪，他认为审美是一种认识活动，不过是一种低级的感性的认识。这种低级的认识尽管是混乱的，却仍然与概念有关。认识依靠概念，概念保证了认识的普遍性，也保证了美的普遍性。但康德的鉴赏判断是审美的，不是认识，不以概念为工具但又要求有普遍性，于是他就提出了一个特殊而又困难的命题——不依赖概念却要求有普遍性。

一　无概念却有普遍性

依照量的范畴对美的说明是:"美是无概念而又作为一个普遍愉快的对象被表现出来的。"[①] 康德认为,这一点完全可以从审美无利害那个基本规定里引申出来。鉴赏判断既然没有利害感,主体对于客体就没有任何偏爱,没有任何依赖,不受对象存在的约束,因而是"完全自由的",对美的判断的根据就不是仅仅与单个的主体有关的特殊条件,不是对某些对象有特殊好恶的感官。审美主体想当然地设想他的判断根据是大家共同具有的,由此获得的愉快也是大家一致的。

由于这种想当然,人们在谈到美时,往往不知不觉地把美当

① 《判断力批判》第6节,《康德全集》第5卷第211页,参看宗译本第48页。

成了对象的一种性质，好像审美判断是逻辑判断似的。当然，这仅仅是一种相似，鉴赏判断决然不是逻辑判断，那么，假如鉴赏判断真的就是借助于概念的逻辑判断，能不能保证或证明其愉快的普遍性呢？康德认为也不能。“因为概念虽然是普遍的，却不存在由概念到愉快或不愉快的情感的过渡(übergang)。”[①] 这又是为什么呢？这里仍然不能忘记康德所说的愉快或不愉快是指纯粹的审美情感，由概念到这类情感没有通路，但到伦理情感却有路可通，因为道德概念和律令包含着实在的利害关系，由概念的分析和理解会引起主体的伦理性的愉快或义愤。鉴赏判断却完全不是这样，我们面对美或崇高的概念，或美和崇高的各种抽象条件，如比例、和谐、高大、深远等，无论如何不能产生真正的美感和崇高感。可见，概念在纯粹鉴赏判断里没有意义，当然也就无法保证其普遍性。

鉴赏判断具有普遍性，这是不成问题的，前面已经推论过。但这种普遍性不能由个体感官产生，又不能由概念得来，于是康德只好诉诸于一种特殊的“主观的普遍性”。

二 从量的观点比较三种愉快

第一个要点从质的观点比较了三种愉快，明确了鉴赏无利害感。在这第二个要点里又进行了比较，这是从量的角度，看一看三种愉快是否都有普遍性。[②]

感官的快适，由于只凭个人的感觉，只表示个人对于对象是

① 《判断力批判》第6节，《康德全集》第5卷第211页，参看宗译本第48页。

② 参见《判断力批判》第7节。

否满意,所以是没有普遍性的。

康德认为，这类感官的快适不限于味觉、嗅觉之类的低级感觉，较高级的视觉和听觉也有同样性质。以衣着的颜色而论，有人喜欢色彩绚丽，有人喜欢大红大绿，有人喜欢强烈对比，有人喜欢淡雅谐调，所以各种颜色的衣服、布料都卖得出去。在这方面，如果有人说某种颜色是最好的，某种颜色是最差的，恐怕就不会得到一致的赞同。听觉也是这样，有人爱听唢呐，有人爱听洞箫，有人爱听古筝，还有人爱听西方乐器，这也是不能强求一律的。要注意的是，康德这里说的是耳朵对音质、音色的感受，不是指对乐曲的欣赏。“在这方面进行争论，意在当别人的判断与我们不同时责备他不正确，好像这两种判断之间的对立是逻辑的，这将是愚蠢的。因此，关于快适，下面的原理是有效的：每个人都有他独具的鉴赏力(感官的)。”①

还有一点要注意,在康德美学理论中,上面提到的颜色和音响是质料,不是形式,它们刺激的是单纯的感官,决无反思活动参与其间。如果颜色组成了几何形体或花纹,音响联结成旋律,那就获得了形式,整个问题的性质就完全变了。

因为在感官的快适方面,完全没有统一的标准,完全不可争辩,根本没有普遍赞同的可能性。不过,康德又看到,即便在无争辩的感官享受的快适里,也能见到意见的一致性。例如:“一个人懂得以众多愉快之事(由各种官能而来的乐事)来款待他的客人,以便所有的人都感到快乐,我们就说他有鉴赏力。”② 在中

① 《判断力批判》第7节,《康德全集》第5卷第212页,参看宗译本第49页。

② 《判断力批判》第7节,《康德全集》第5卷第213页,参看宗译本第50页。

国，从古到今大多数人都觉得鱼和熊掌能使客人满意，“口之于味，有同好焉”。但这只是相对的普遍性，还不是普遍性的规律，因而不属于反思判断力的范围。

以上关于感官快适没有普遍性的论述，是为了反衬审美的普遍性。审美愉快与感官快适完全不同，它不限于个体的独特反应。在吃喝方面，恰当的说法是“这菜很合我的口味，我很爱喝这种酒，我受不了羊肉的羶味”之类。康德认为，对于审美就不能这样说了。一个人在评价某一物为美时，他不只觉得这物对自己是美的，他假定并且要求面对同一事物的人也有与他相同的审美愉快，否则他会责备那些人没有鉴赏力。所以，审美方面的适用原则就不能是“个人有个人的鉴赏力”，而应该说“大家有共同的鉴赏力”，需要别人赞同。

快适与美的区别，因为是偏好与反思的区别，从量的观点看，也可以说是个体和群体之间的一种关系，只限于个体或某些个体的快感是快适，能获得普遍赞同的快感就是美。

至于善，它当然是有普遍性的，假如个人有个人的善，善也就不存在了。但善的普遍性与美不同，它是一种以概念为根据的客观的普遍性。

综上所述，可以看出，快适、美、善这三种愉快，在量的方面呈现出三种不同的情况。单纯感官的快适是无概念的单一性或个别性，它无概念，但也不要求普遍性。伦理的美是有概念的普遍性，因为有概念作保证，其普遍性不成问题。只有美最为特殊，它无概念，却执意要求普遍性，假如没有这种普遍性，它的存在就从根本上发生了动摇。把三种愉快按快适、美、善的顺序排列起来，还可以看出三者是由个别性向普遍性，由主观性向客观性过渡，即由主观的个别性到主观的普遍性再到客观的普遍性，这

又一次显示出鉴赏判断的中介作用。

三　主观的普遍性

鉴赏判断无利害、无概念而又有普遍性，这是相当困难的问题。康德也自知这是“一件难解之事”，要“付出不少辛劳”。

这种困难还因为以下的情况而显得格外引人注目。感官享受和审美都是鉴赏(geschmack)，不过是不同性质的鉴赏。康德把第一种称为“感官的鉴赏”，这仅仅是个人的判断，没有普遍性。第二种称为“反思的鉴赏”，这种鉴赏要求普遍有效性。在实践中，往往出现一种怪现象：感官鉴赏没有普遍性，每个人也不要求别人赞同自己的味觉、视觉和听觉方面的感受，但事实上却常常是众口一词，不谋而合。与此相反，审美判断要求有普遍性，每个人都期望自己的判断得到别人的同意，然而这种要求和期望却往往落空，有时还遭到别人的反对，又拿不出有力的理由说服别人。可见从经验角度看，审美的普遍性还不如感官享受的普遍性更可靠，这就增加了问题的困难程度。

在这种地方，康德又表现出几分主观武断性。他首先确定，审美判断不基于概念，但它却有普遍性，这种普遍性不是逻辑的，没有客观的量，只有主观的量，这种主观的量又称为“共同有效性”。从字面看，这个用语也就是一般的普遍性。问题在于康德赋予它以特殊的含义：这个词语不表示表象与认识能力(知性、理性)的关系，它只表示表象和主体的快感和不快感之间的关系。这就向解决问题靠近了一步。“共同有效性”自身肯定了普遍性，康德对它的解释又限定了它只与主体的情感有关，综合起来恰好符合“主观的普遍性”这一提法。

鉴赏判断有普遍性。但"就逻辑的量的范畴方面来看，一切鉴赏判断都是单称判断"①。这就是说，审美判断面对的总是个别的具体事物，判断的主体是单个的人，众多个体的组合也被看成一个完整的个体。而且这对象只与主体的情感相联，所以这种判断的量就不可能是客观的量，只能是主观的量。主观的量就是不涉及客体，不表示对象的多少，对于对象来说没有效力，只对众多主体的快感和不快感才是有效的量。康德特别提醒要分辨清楚，同样说对象美或令人愉快的判断，在量上却并不相同。比如，你见到一丛玫瑰，你通过鉴赏判断称它为美，同时你从观赏它而产生了情感的愉快，并且你要求和期望别人观赏这丛玫瑰时也有同样感受。这就是一个单称的审美判断，它的量的普遍性是主观的。与此不同，假如你经过无数次对玫瑰的观赏，作出"玫瑰花是美的"判断，这在字面上也类似于审美判断，其实则不然。这是"一个以审美判断为基础的逻辑判断"②，这个判断是从许多单个的经验中抽象出来的一般命题，这个命题陈述的不是主体的情感反应，而是客观对象的状况，这实际上是个逻辑判断，其普遍性就是客观的普遍性。如果你闻到了玫瑰的香气，嗅觉感到了快适，你以"这朵玫瑰真香"这个语句来表达你的感觉，那么这个单称判断连主观的普遍性也没有了，它只是个感官反应。

为确立鉴赏判断的普遍性，最便捷的方法就是依照概念来下鉴赏判断。但这又是万万不可的，因为一旦出现概念，审美表象就立即从眼前消失，鉴赏活动遂告中止。康德反复强调，在审美方面，是不能用理由或原则来说服别人的。没有概念和法则，

① 《判断力批判》上卷，《康德全集》第5卷第215页。参看宗译本第52页。

② 《判断力批判》第8节，《康德全集》第5卷，参看宗译本第215页。

正是审美的基本特征之一,不能牺牲这个基本特征去成全其普遍性,主观的普遍性根据还要从其他地方找。

那么,这个根据到底在什么地方呢?鉴赏判断无概念,只设想和期待别人赞同,这种普遍赞同(allgemeine stimme,或可译"共同意见")只是一种观念。康德特意交待,这种观念的根据是什么,这里不加研究。为什么呢?这里还不是地方,还不到普遍赞同的观念由以产生的条件出台的时候,所以这里暂时留下一个理论上的悬念。因为有这么个悬念,康德关于无概念的普遍性的说明就令人感到有所欠缺。这个观念的根据将在第四个要点里露面,那就是内在的"共通感"。

四　愉快在先还是判断在先?

《判断力批判》第九节提出了这么一个问题:"在鉴赏判断里,是愉快的情感先于对一对象的判断呢,还是后者先于前者?"[①] 康德认为这个问题的解决是鉴赏判断的关键,因此必须十分注意。这个问题之所以重要,是因为它关涉到审美判断力能否批判,先验美学能否成立的问题。同时,这个问题的解决,也可进一步确证无概念的普遍性。

康德对这个关键性的问题作了明确的回答:判断在先,愉快在后。最直接的根据就是一直在论证的鉴赏判断的普遍性。在审美过程中,假如对对象的快感先行出现,然后再根据这种快感去判定对象的美,同时又要求这一判断有普遍性,这就造成了一个重大矛盾。因为对象直接引起的快感只能是官能的满足,只有

① 《判断力批判》第9节,《康德全集》第5卷第216页,参看宗译本第54页。

个体有效性,本质上不是审美判断。只有判断在前,由判断引起愉快,才能既保证了普遍性,又有了情感愉悦。

为了深入探讨这个问题，康德转入心理层次，并且立即引入“心意状态”的概念。心意状态是鉴赏判断的主观心理条件，也就是各种主体能力的活动方式和状况。康德所说的鉴赏判断是极其特殊的，这种活动不是断定某物是什么，有什么特质。这种判断与认识判断只在一点上是一致或相似的，即两者都要有主体机能参加，都是这些机能的活动。认识活动中，必须有想象力，由它把直观的感性杂多综合起来，形成表象，也必须有知性，以便由概念把表象统一起来。这些机能的活动就是判断，活动过后，判断便告完成。认识活动中，因为有概念存在，各种机能都按一定的方向活动，受到严格限制，所以是不自由的。审美中也必须有想象力和知性参与，但这里没有概念，两种能力不受任何限制，是完全自由的。两种能力的无概念的自由活动就是审美判断，自由活动的结果使主体产生了愉快，所以必定是判断在愉快之先。想象力和知性的自由活动(freien spiels)，也可译成“自由游戏”，是康德美学的支柱之一，后面还要专门讨论。

这种无概念的自由活动之所以能够成为判断,不只被看做个体的感官反应,是因为它有普遍可传达性。面对某一对象时的审美心意状态是大家共有的,一个人的心灵机能这样活动了,其他人也会产生同样的活动,所以一个人的心意状态就可以类比于判断。而这一切仍然依赖于人类主观条件的普遍性,这还是后面将要论及的“共通感”。

这里又出现了一个难题,如不解决,整个鉴赏判断的学说又会瓦解,所以极为关键。这个问题就是:想象力和知性的自由活

动这种心意状态,也就是鉴赏判断,为什么能带来愉快?在康德的认识论和伦理学里,认识机能(康德把想象力、知性、感性、理性都称为认识机能)的性质、活动都没有直接通向快感和不快感的道路,所以这个转换环节实属难解。

康德首先诉诸于经验。他认为,即使就纯粹认识能力而言,如果能把心意状态传达出来,这本身就带有快乐。康德在这里又是退一步,从非审美领域入手,以衬托出想象力和知性的自由活动必然会产生愉快。在日常经验中,最能说明心意状态的传达会带来快感的,是"人类爱交际的天然倾向"[①]。社会交际,一般来说不是审美活动,人们只是在谈话中互相交流思想。这类谈话中,当然也会夹杂一些笑谈或趣事,这些东西与审美活动很接近,可以抛开不谈。单就纯粹的思想交流而论,例如关于天体、地理、人文、历史、时事、政治甚至数学、物理等方面的话题,在交流中也会给交谈者带来不小的愉快。这些谈话都是有概念的,认识能力的活动并不自由,但仍然产生了愉快。与此相比,那无概念的自由活动岂不是更能带来快感?但是康德觉得,这类说明不是先验哲学的方式,不能算数。

照批判哲学的方式,这个问题应该这样提出来:审美的先天综合判断如何可能?"先天"是普遍性的根据,"综合"是感性愉快(经验)的来源,如果这里的"先天综合"是可能的,上述困难问题也就解决了。

前面已经说过,鉴赏判断的综合性容易理解,在鉴赏判断中,作为宾词的美所表示的是一种愉快的情感,情感不仅在事物

① 《判断力批判》第9节,《康德全集》第5卷第218页,参看宗译本第55页。

的概念之外，也在对象的直观之外(人在对象上看不出愉快来)，所以这个宾词不能自概念分析得来，是凭经验从概念之外加进去的。但快感出现在判断之后，是由判断引起的，那么是怎么引起的呢？读过鉴赏判断的第三个要点我们就会知道，鉴赏是对单纯形式的反思判断，它必然带着快乐，这种必然性的根据在于鉴赏判断的先天原理：无目的的合目的性。人对事物下鉴赏判断时，是对象的纯形式契合了主体的心灵机能，主体于是而感到满意，由满意而生愉快。

与这个问题相关联，康德又提出一个次要的问题。在鉴赏判断中，我们是如何觉察到心意能力之间的自由谐调？是靠内在感官和感觉，还是靠理智的自觉活动？如果靠理智，那就一定要有关于客体的概念，结果就成了知识判断。审美不是认识，它没有概念活动，所以只能靠感觉。想象力与知性的协调是一种活泼的活动，这种活动影响了我们的感觉，我们才觉察到。

康德不厌其烦地多方论述判断和愉快孰先孰后的问题，意在加强无概念的普遍性这个重要命题的论证。判断在先保证了普遍性，紧跟着的愉快又是单纯的主观情感，因而无概念的普遍性在更深的心理层次上得到了证明。但这里却埋下了一个深刻的矛盾，我们以后还要谈到。

经过比较、假设、论证，最后得出了鉴赏判断的第二个要点："美是那无概念而普遍令人愉快的东西。"第一个要点虽然也说是"对美的说明"，结果却是对鉴赏力的说明。这个要点则是真正的对美的说明。这种区别不必太看重，都从鉴赏判断这个角度去理解就可以了。

第四节　无目的的合目的性
——鉴赏判断的第三个要点

美的分析的第三个要点是按照关系的范畴对鉴赏判断的考察。《纯粹理性批判》的"范畴表"里,"关系"位居第三,属于这一组的三个范畴是:实体与属性、原因与结果、相互性。其中只有因果性可以作为美的分析的一个着眼点。在康德心目中,因果性有经验的和先验的两类。经验的因果性是生活中所见到的因果现象,互相联系的两件事物在时间序列里相继出现,我们便认为其中有因果联系。先验的因果性是就概念与其对象的关系而言,康德按自己特有的哲学精神,把这种因果性等同于合目的性,这样鉴赏判断就能被纳入关系范畴。

如果说第一个要点——审美无利害——是康德美学的基础,那么这第三个要点——无目的的合目的性——就可以说是康德美学的重点和难点。在这一要点里,除了论述鉴赏判断的先天原理之外,还提出了完满性、纯粹美和依存美、美的理想等重要问题,如果掌握了这一部分,就可以说抓住了康德美学的关键。

一　目的与合目的性

以"无目的的合目的性"为鉴赏判断的先天原理,是康德的独创。但这一原理的理论基础目的论却是源远流长,从亚里士多德、中世纪的经院哲学家到莱布尼茨、沃尔夫都讨论过目的问题。

康德的目的论虽然来源于古代目的论学说,但其基本内容却有许多独特的地方,与传统目的论大不相同,它更抽象、更晦涩,也更难理解。

什么是目的?康德认为有经验目的和先验目的两种。经验目的是感性直观中所看到的目的现象或关系。传统目的论中常说的天生老鼠是为了给猫吃,天生五谷是为了养活人类等等,就是经验目的。先验目的是要剔除一切经验内容,超乎一切经验目的之上,提供一种先天的、普遍有效的目的概念。康德给的定义是:"目的是一概念的对象,如果把这一概念看作那对象的原因(即它的可能性的现实基础)的话。"①

"目的是一概念的对象",这是什么意思呢?首先要看它的前提。康德用一个条件从句来表达这一前提:"如果把这一概念看作那对象的原因的话。"这个条件从句的实际含义是:假如我们从关系的范畴来看待概念和它的对象,在二者之间确定起因果关系,就可以把概念"看做"对象的原因,而对象自然就是概念的结果。关于"对象的原因",括号里有个说明:"即它的可能性的现实基础"。这个"它",指的是对象,"可能性的现实基础"就是对象得以成立的现实条件。为了理解这类说法,还得回顾一下康德的认识论。我们知道,康德所说的对象有先验对象和经验对象两种。先验对象是物自体,在一般认识中它不会出现。经验对象就是现象,也就是出现于人类经验中的对象,这类对象是由主体的认识能力构造出来的。康德说:"经验可能性的条件一般来说同时也就是经验对象的可能性的条件。"②经验(erfahrung)是出现

① 《判断力批判》上卷,《康德全集》第5卷第220页,参看宗译本第57页。

② 《纯粹理性批判》,A158=B197,参看蓝译本第153页。

在主体意识中的表象,它的可能性的条件就是人的认识能力及其功能,也就是前面提到的感性、知性以及它们所提供的认识形式。我们可以把认识形式比喻为模具。感性的模具是时、空直观形式,知性的模具是概念和范畴,主体就用这些去构造经验表象,经验表象的可能性的基础就是时、空形式和概念,所以时、空和概念也就是经验表象的原因。由于经验可能性的条件也就是经验对象的可能性的条件,因而主体提供的时空形式和概念同时就是经验对象的条件和原因,就是某物对人来说舍此无以发生或成立的基础。在康德哲学中,经验对象不是独立自足的,它是由主体的多种生产性的认识能力合力构造出来的,对象之所以可能完全依赖认识能力所提供的认识形式。面对现象,感官从中摄取了杂多的感性材料,经时、空形式初步综合,成为感性认识的知觉,再经概念的统一整理,形成对客体的认识,对象于是成立。康德为什么不提时空,只提概念呢?因为经概念统一之后,时、空已包含在内了。

从以上说明可以看出,概念和对象之间确实存在着因果关系,概念是因,对象是果。从目的的角度看,作为结果的对象就是作为原因的概念的目的。概念,不管是经验概念还是先验概念,都是抽象的,非现实的,不能独立存在。概念的现实化必须借助于对象,在对象上实现出来。概念在对象上完全实现了,也就达到了自己的目的,因而对象就是概念的目的。

在这里我们也不能忘记,在康德看来,目的论是一种范导性的原理,不能构成认识,它只是引导我们的认识能力以可能的方式去解释现象。这种思维活动,主要出现在我们思考现象何以如此这般时。鲨鱼是海中猛兽,它的概念中就包含着这种动物的本质特征。当我们看到一头具体的鲨鱼时,就按照它的概念来想象

和理解它的形态，这时我们便在思考着一个目的。

合目的性也是相当抽象难懂的概念，康德的定义是："一概念的因果性就其对象来看就是合目的性。"[1] 因果性是概念和其对象之间的因果关系。对象是目的，从对象角度看，概念和对象之间因果联系的强弱程度，就是合目的性的尺度。所以合目的性是一种抽象关系，只存在于事物和其概念之间。例如审美活动中有一种合目的性，这种合目的性中，作为因的是主体情感，作为果的是审美表象，作为合目的性的因果性，就是主体情感和审美表象之间的因果关系。

康德的整个目的论有一个严整的体系，他依据不同的原则对合目的性进行了分类。首先他从主、客体关系着眼，把合目的性分为两大类：客观的合目的性和主观的合目的性。客观的合目的性又分为两种，一种是实质的客观目的，如各种自然产品，特别是有机界的合目的性；另一种是形式性的客观目的，如一些数学命题。主观合目的性也分两种，一种是实质性的主观目的，例如人为满足自己的欲望，而追求各种物质利益；另一种是形式性的主观合目的性，主要是审美判断中的合目的性。其次他从内外关系着眼，把目的分为外在目的和内在目的两种。外在目的是一物对他物的适应性和有用性，这是一种"相对目的"，没有什么先天的理论根据，"先天和谐"之类只是人为的虚构，所以这种合目的性没有什么理论意义。内在目的又称"绝对目的"，是一物的自我相关，例如一个动物的各部分构造和其生命活动之间的关系，各个部分之间的关系，部分和整体之间的关系等等，都显出一种有机联系，互相依存，互为因果，用现代结构主义的语言来说，就

① 《判断力批判》上卷，《康德全集》第5卷第220页，参看宗译本第57页。

是形成了“整体、转换、自调解”的系统。康德的“目的论判断力的批判”就是针对这种绝对的内在合目的性，“审美判断力的批判”则针对形式性的主观合目的性。其他各种合目的性，本质上都属于经验目的，不符合康德关于先验目的的规定，只能作为主题的陪衬。

康德目的学说不易理解，是因为他按批判哲学的性质，力图构造一个脱离经验内容的先验的目的原理，然后再回头用之于现实经验，而我们习惯于从现实经验出发，从经验中归纳和抽象出法则和原理，这种思维方式的差异就造成了理解的困难。

二　无目的的合目的性

康德认为，审美活动中也有合目的性，是合目的性引起了审美愉快，但这是一种极为特殊的合目的性。

上文已经说过，实质性的主观合目的性，是客观对象对人的种种现实需要的满足程度，对象满足了人的主观目的，人就感到愉快。渴了，喝一瓶汽水，饿了，吃一片糕饼，于是这人就感到了官能满足后的愉快。这里有利害感作规定根据，决定了这种享受不是真正的鉴赏，真正的鉴赏不能有实质性的主观目的。

同时，鉴赏判断也不应有类似善那样的客观目的，不能按道德原则来判定对象，因为那样一来，又变成了伦理判断。审美判断不涉及任何真正的目的，“只能是一对象的表象中无任何目的(既无客观目的又无主观目的)的主观合目的性”①。

“无目的的合目的性”中的无目的，指的是没有实质性的主

① 《判断力批判》上卷，《康德全集》第5卷第221页，参看宗译本第59页。

客观目的。鉴赏判断不是以自然产品的客观目的为依据，我们不能因穿山甲身上的角质硬壳和刺猬身上的尖刺合于保护自己的目的，就判定这两种动物美。鉴赏判断也不以主观的现实目的为根据，我们不能因糖满足了味觉就称糖为美。显然，审美判断决不能涉及客体的存在、质料和内在属性，仅仅与一种合目的性的纯形式相关，因而无目的的合目的性又可称为形式的合目的性。

表象中合目的性的单纯形式，是鉴赏判断的规定根据。这种单纯形式既然无目的，何以又有合目的性呢？这是因为，纯形式没有客观目的，也没有实质性的主观目的，但却可以有形式方面的主观合目的性。形式上的主观合目的性的实际含义是：无利害、无概念的纯粹形式适应了，或者说契合了主体的心意状态，使主体的想象力和知性等认识能力激动起来，自由地互相协调，并由此产生出愉快。这是一种内在的因果性，这种因果性对于审美表象（审美对象）来说就是一种合目的性。

为了证明审美只与纯形式有关，康德分析了刺激和感动，并把它们排除在纯粹的鉴赏之外。魅力的刺激接近于感官的满足，虽然比饮食口味之类的个别性弱一点，但仍不具有审美所要求的普遍性，所以不是真正的鉴赏活动。《判断力批判》第十四节一开头有这么一句："审美的判断……可以分析为经验的纯粹的两类。"其中的"审美的"（asthetisch）一词是用其"感性的"这个原意，不是指严格意义上的审美。感性的品评性的判断可以分两类，第一类是经验的，它表明对象对于感官是否快适；第二类是纯粹的，它表明对象是否美。前者不是鉴赏，只有后者，即纯粹的审美判断，才是真正的审美活动。

纯粹的鉴赏判断里不能有丝毫的感官刺激的成分在内，但

实际审美中则常常混合着经验的成分,康德注意到这种情况,并设想如何回答如下相反的意见:经验的魅力刺激(reiz)不仅是构成美的必然成分,而且本身就称得上是美的。例如,一块草地的绿色对于视觉来说就是美的,小提琴的一个长音对于听觉来说也就是美的,而两者都是单纯的感官刺激。康德的回答是:绿色和琴音能不能称为美,要看它们是否"纯粹",即是否仅仅是形式而不考虑其质料。质料的刺激只有个别的有效性,纯形式的愉快则是普遍可传达的。康德举的这个例子不是很有利,一种颜色和一种琴音怎样能分辨出经验和纯粹两个方面,对于经过一定形而上学训练的人也是颇为困难的事情。要理解康德的意思,还得回顾前面说过的客观感觉和主观感觉两个概念。绿色和琴音的经验方面属于客观感觉,其纯粹方面则是主观感觉,只表示对象形式与主体情感的关系。

魅力的刺激也无助于提高纯粹的美。它固然可以在美的愉快之外增加一些兴趣,但因它吸引了注意,成了审美判断的根据,使美变得不纯粹,所以实际上是破坏了鉴赏。康德左搜右寻,好不容易找到一个最能说明美在纯形式的例证——素描。造型艺术中的素描没有彩色,仅仅是黑色线条在白纸上构成的图形,其中没有魅力对感官的刺激,所以是由纯形式给人以愉快。如果给素描涂上颜色,固然会更"好看",更有吸引力,但那样一来魅力刺激就会压倒形式,客观感觉会超过主观感觉,鉴赏就不再是纯粹的了。

康德说的形式是纯形式,比人们平时所想象的艺术形式或审美形式要"纯粹"得多,不能在通常意义上去理解他所说的形式。平时我们一直把彩色和单纯音响算进形式里去,但康德则认为那不仅不是纯形式,甚至也不是一般的形式,只是一种质料性

的感官刺激物。他认为对象形式有两种：一种是“形态(gestalt)”，即现在经常提到的“格式塔”，不过还没有完形心理学的特殊意义，只是客体的静态形象；另一种是“表演(spiel，英译为 play)”，即感官接受到的一连串不断变化的形式。表演又分两种，一种是空间形象的变化运动，如戏剧中的表情动作和舞蹈之类，另一种是单纯感觉的游戏，如连在一起的不同高度和时值的声音，对于听觉来说就是一种感觉游戏。无论是形态的表演还是声音的表演，其中都必然含有感性的魅力刺激，即色彩和音响的快适之感，这是非形式因素。这里作为鉴赏判断的真正对象的是形态中的素描和音响中的旋律。素描一词要广义地理解，不单指用铅笔和碳条描在纸上的形象，也指任何静态和动态形体中除去色彩之后的纯粹形态。康德认为这才是视觉美感的真正来源或本源对象。在听觉审美活动中，构成真正鉴赏对象的不是音响的直接刺激，而是剔除这种刺激的乐曲，就是由不同的音程、节奏、曲式、调式、旋律等构成的系统，康德认为这是纯粹形式，它与音响的关系就像素描与色彩的关系一样。汉斯立克所说的“乐音的运动”庶几近之。(还要顺便指出，阅读宗译本的读者在第十四节里找不到“乐曲”的字样，恐怕在理解上要发生困难。乐曲的原文为 composition，英译本也是这个词，俄译本为коцизцчця，在这句里就是乐曲的意思。宗白华先生译为“构图形式”①，与前面的“使人快适的音响”不能搭配，显系笔误。)

那么，颜色和音响之类的魅力刺激在审美中是否完全没有意义呢？也不是，这些刺激虽然对美没有什么增添，但却可使形式更精细、明确和完整，使表象更生动，增加吸引力。但这毕竟是

① 参见《判断力批判》宗译本第 63 页。

次要的，鉴赏靠的还是纯形式。有些装饰品，如仅凭形式，就可增加纯粹的美感，而凭其他性质的刺激，则会破坏美感。一幅画，如装上描有单色花纹的框子，会使画幅增色。但如装上黄金的框子，人们就会被画框吸引过去，注意力集中在黄金的价值上，审美活动必然遭到破坏。

三　完满性不是鉴赏判断的根据

沃尔夫—鲍姆加登学派的美学理论是以完满性为基础的。沃尔夫认为"美在于一件事物的完善，只要那件事物易于凭它的完善来引起我们的快感，……""真的美起于完善，貌似的美起于貌似的完善"①。鲍姆加登认为"完善的外形，或是……显而易见的完善，就是美"，"美学的目的是感性知识的完善，……感性知识的不完整就是丑"②。这种思想在欧洲和德国都有强大的影响，在一段时期内还占有统治地位。康德不赞同这类理性主义的美学观，他认为这种理论会把美学引入歧途，会把审美与认识、伦理混淆起来，当然也就威胁到主观的合目的性这个生命攸关的原理。所以确定美是否能归入完满性，就是极端重要的事情。

完满性何以不是鉴赏判断的规定根据，要从什么是完满性谈起。完满性与合目的性有关，是合目的性的一种。前面说过，合目的性可分为外在的和内在的两种。外在的客观合目的性是一物与他物的因果关系，是一物对他物的适应性、有用性。从鉴赏判断的第一和第二两个要点的分析里可以知道，这种外在的

①② 《西方美学家论美和美感》，第88、142页。

客观合目的性不是判定美的根据。内在的客观合目的性就是完满性。完满性又可分为两类。从质的方面看,事物里的多样性,也就是一事物自身所包含的多种属性和形态,如结构、形式、颜色、硬度、时空性质等,与这一事物的概念相协调,这一概念在主体构造该物的表象时提供了感性杂多的联结规则(如无概念的帮助,杂多即无法构成完整的表象,我们也无从认识这物是什么),这时对象就有了质的完满性。简单一点说,就是对象实现了概念的各种规定性。从量的方面看,一物在其所属的种类里比其他个体表现出更多的符合概念的特点,其结构、形态、功能都比同类更卓越、更发达,这就表现出量的完满性。康德这样区分,是为了更深入更细致地认识事物,实际上两种完满性是统一的,我们无法摆出一个质的完满性,再摆出一个量的完满性,没有离开质的量,也没有离开量的质,只是在抽象的活动中,才能单独提出量的方面。马的概念中的应有之义是:一种四足的哺乳动物,头小,面部长,耳朵直立,颈部有鬣,四肢强健,每肢各有一蹄,善跑,尾生有长毛。一匹马符合这些规定(用康德式的表述方式就是:我们用马的概念所包含的规则把一对象的感性杂多联成一个整体,构造成一匹马的表象),就算有了内在的合目的性,也就有了完满性。这是质的完满性。如果一匹马特别英俊高大,骨骼强健,全身火红,毛色发亮,千里追风,龙性十足,这样的马在马群中就是出类拔萃者,它的合目的性的程度在量上更突出,所以人称"马中赤兔",这就是量的完满性。

一般来说,完满性与美有不解之缘。同类中出类拔萃的个体,总是显得更悦目,更令人愉快。如果仍以马为例,则因穆王八骏乃"颠倒逸群之物",非同凡响,自然是骏中之骏。这个"骏"字就已经包含着美了。反之,如一匹马体瘦毛长、鬃尾垂伏,精神萎

顿，一步三摇，它在马群中必为下乘，令人看了觉得讨厌。康德坚决反对这种学说，主要原因是完满性必然包含着概念，是一种客观的合目的性，与康德当作先天原理的无目的的合目的性大相径庭，决不能作为鉴赏判断的规定根据。

为了论证自己的理论的正确性，康德还批评了莱布尼茨学派的“模糊的认识”的学说。莱布尼茨把认识分为高级的“明晰的认识”和低级的“朦胧的认识”两类，“明晰的认识”又分为“模糊的”和“明确的”两种。“明确的”是指经过逻辑思维而得到的有条理的认识，“模糊的”是指未经逻辑分析，不具有理论形态，但仍有清晰、完整的形象的感性认识，这种认识就是鲍姆加登所说的“感性认识的完善”，也就是美。康德认为这种观点是错误的，因为认识是知性的机能，不管是什么样的认识，明晰的也好，朦胧的也好，只要称为认识，就要有知性出来活动，而知性的认识活动就会有某种概念，若以此为根据进行审美判断，就不是纯粹的鉴赏了。因为这样一来，就得承认有“凭感性来判断的知性”或“凭概念来表现其对象的感觉”，而这两个用语就好像白色的黑或热的冰那样自相矛盾。知性是概念能力，它的认识活动不可能通过感性来进行，感觉是直观能力，不可能用概念把对象表现出来。“感性认识到的完善”与此相类，也是一种自相矛盾的提法，因为完善包含着概念，而感性认识不可能达到概念。可见完满性的美学学说是站不住脚的。

康德对他的理性主义前辈的这类批评，全都围绕无目的的合目的性进行。完满性遭否定，是因为其中有概念，有目的，若把这种学说纳入先验美学，必然要与其先天原理相冲突。这两种美学的区别，实际上就是有目的的合目的性和无目的的合目的性的区别。

四 纯粹美和依存美

在审美实践中，完满性经常被当作美的根据，这是个不容否认的事实。康德在前面否定了完满性与美的关系，后面又承认了这种关系。他解决这一矛盾的办法是提出两种美的概念。一种是自由美（fieie schönheit），另一种是依存美（anhangende schönheit）。前一种不以对象的概念为前提，也没有目的，是此物或彼物为自身而存在的美。后一种以概念为基础，以有目的的完满性为前提，是附属性的有条件的美。前者是纯粹的，后者是不纯粹的。后者虽然也称为一种美，却不是先验美学研究的主要对象。前者自存自在，纯粹自由，无依无靠，却正是这种美学追寻的目标。

世界上的事物都是复杂的、混合的，与其他事物联系在一起的，自然界中，能称得上是纯粹之物的，实在是太少了，那么康德为什么煞费苦心地到处去寻找和探求纯粹之物呢？这是研究的需要。科学研究是要揭示事物的内部结构和性质。如果一个对象包含许多成分，我们笼而统之地对它进行研究，得出的结论只能是这个混合物的一般情况。要想了解内部的机理，必须分离和提纯，然后对每一种纯粹的成分进行研究。不分离出纯净的水，就不能分析水的分子结构，不分离出纯净的氧，就无法确定氧的化学性质。以审美而论，如果对某一对象的审美判断中，夹杂着伦理道德（心灵美之类）、爱欲（情人眼里出西施）、感官刺激（花香扑鼻）、利害关系、认识（科学美之类），我们对这种审美活动的研究所得出的结论，只能是这些成分混合之后的一种效果，不可能反映出每一种成分的独特性质，因而把它用之于任何一种成

分都是无效的。正如把醋、糖、酱油、酒混合起来，喝一口便觉得什么滋味也不是一样。自然界并无多少纯粹的美，康德自己也找不出多少令人信服的例子来，但美学研究却必须从纯粹的美入手，可用的方法就是在思维中对现实的审美感受进行分离和提纯，从不纯粹的审美活动中抽绎出毫无其他杂质的美感来，才能达到美学研究的预期目的。

哪些东西是自由而纯粹的美呢？这类东西实在不多，康德找出来的第一种是花、鸟、贝类等。康德认为，这些东西都是以单纯形式令人愉快的。一朵花的形态本身就足以让人感到美，不同的花引起不同性质的美感不是因为花的种、属、概念不同，也不是因为花对人是否有用，而是单靠花的形式。在观赏花的形式时，我们仿佛觉得它们各方面都恰到好处，表现出某种合目的性，但认真想来，又说不出它们到底符合什么目的，确是无目的的合目的性。

康德找出来的第二种自由美的例子是无标题音乐。这类乐曲没有歌词，它的内容没有用语言固定下来。这类乐曲又没有标题，没有用简单的词语把内容提示出来，欣赏者无法确定从这些乐曲里听出了什么，只是觉得好听、悦耳，没什么意思而又觉得愉快，正好符合无目的的合目的性这一原理。西洋的只有序号的乐曲，或标以奏鸣曲、即兴曲、赋格曲、回旋曲、练习曲之类的作品，都属此类。我们中国的打击乐的合奏也可看成无目的无概念的自由美的例子。

依存美的实例俯拾即是，所以也最容易列举。比如人的美，成年男子有成年男子的概念，身高、脸型、神情、步法都要像个男子汉。另一组依存美的实例是建筑物。康德认为建筑物都是为一定用途而造起来的，所以都有一定的目的，完满性就是对它们

的鉴赏判断的规定根据。在审美实践中，常见的情形是美与感官的快适混在一起，或美与善混在一起，有时美、快适、善三者混在一起，这些当然都能引起审美愉快，都是审美活动，但其中表现出来的美不是纯粹美，而是依存美。欣赏木兰花，那淡雅清新是与浓郁的幽香结合在一起的。欣赏一条金鱼，那形态的优美是与颜色的感觉、与对生命力的认识结合在一起的。康德处处强调美的纯粹性是为了研究，在实践中，他不仅承认审美与其他因素经常混合在一起，并且还认为认识的愉快和善的愉快会增强审美愉快。

一个鉴赏判断的对象，常常包含着感官刺激、认识和伦理因素在内，人们有可能从不同的角度抓住不同的侧面，得出不同的审美判断。如果一个人在鉴赏中，把对象的其他因素抽象掉，单从审美着眼，他所得到的就是纯粹美。另一个人把所有因素都考虑在内，他所得到的就是依存美。这两个人可能发生争吵，互相指责对方的鉴赏判断不正确。康德以为这种争吵大可不必，问题很容易解决："这个人是抓住了自由美，那个人抓住了依存美，前者下了一个纯粹的，后者下了一个依存的(angewandt)鉴赏判断。"①

五 美的理想——鉴赏的尺度

审美既然称鉴赏判断，就该有它的判断标准或尺度。但康德认为凭概念来确定什么是美的客观的鉴赏规则是不可能有的，

① 《判断力批判》第16节，《康德全集》第5卷第231页，参看宗译本第69页。

我们不能找到美之为美的具体条件。无目的的合目的性是鉴赏的先天原理,但这个原理说的是纯形式与主体情感的关系,并没有规定客体的形式应该是什么样子。不仅没有美的共同形式,也没有适用于个别物种的美的形式。

困难接着就来了:既然不存在明确的以概念形式表述出来的鉴赏标准,为什么不同的时代、不同的民族会有基本一致的审美判断呢?例如古人喜梅、喜菊、喜兰、喜牡丹,今人亦然。中国人以这些花为美,外国人亦然。中国的花传到外国,外国人爱看,外国的花传到中国,中国人也爱看。康德说这里一个"微弱地仅能达到概然程度的评判标准",是经验的标准、感性的标准,它的根源深藏在共同的人类本性中。

没有明确的鉴赏标准,但人们实际上还是按照某种参照物来下审美判断,有了这个参照物才能说此丑彼美。康德承认这一点,他认为鉴赏有一个范本或原型,他称之为"理想"(ideal)。

在康德哲学中,理性理念表示的是不受限制的、绝对完美的事物,不会有一个经验直观对象完全与之相符。如果真的有了这样一个表现理念的个体,那就是理想之物了,就可以把它称为理想。这样的个体当然不会有,它只是一个想象的对象。这类想象中的对象是理性理想,它是以理性概念为基础的。审美是无概念无目的的活动,作为鉴赏原型的理想与理性理想有区别,它不能用概念来表示和说明,只能以个别的表象来表现,康德称此为鉴赏的原型。这个理想或原型也是想象力所创造的。

审美活动的对象包括着自然、社会、生物、非生物、人、艺术等等。康德认为,并不是每一类审美对象都有自己鉴赏的原型——理想。在这里,这位深通逻辑的大哲学家不知不觉地陷入了

矛盾之中。我们已了解到,康德最讲纯粹,他分析的主要是纯粹美。照理,鉴赏的原型就该出在纯粹美之中,决不应到依存美中去寻找。实际上则恰恰相反,他认为只有依存美才谈得上有理想,纯粹美不可能有理想。究其原理,还在前面简略介绍过的理想概念之中。三大批判是一脉相承的,《判断力批判》的内容都与前两个批判有关。理想是理念的完全体现,而理念是理性的产物,显然,只有理性或者理性概念才有理想可言。涉及到美时,康德依然坚持这一观点,认为美的理想不该是空洞的,应有一个具有客观目的性的理性概念为基础。所以没有理性的事物,便不可能有美的理想。花朵、风景等无目的的美决不可能有一个理想,依存于一个目的,以完满性为根据的住宅、花园、树之类的美也不含有一个理想,因为这些事物都没有理性理念作为它们的基础。

那么,什么样的事物才能有美的理想呢?康德认为只有那种自身具有其生存目的的东西,即人,他凭理性规定自己的目的,"因此只有人才能独有美的理想,如同人类(menschheit,指人类的本质,即人性)完全体现在他个人的人格中一样"①。

美的理想包括"审美的规范观念"和"理性观念"两个方面,其中哪一个方面都不能单独构成美的理想,必须二者结合起来才具理想的性质。

美的规范观念是想象力在我们头脑中所创造的一个直观形象,它充当我们对人的审美判断的标准。康德详细地说明了这种规范观念的产生过程。这个过程是一种心理活动。想象力有

① 《判断力批判》第17节,《康德全集》第5卷第233页,参看宗译本第71页。

奇特的功能，它能以许多同种对象为基础和材料，把这种对象的形象和姿态再产生出来，还能够把许多个体形态加以比较、重合、筛选，以一种我们还不能确切说明的方式得出一个平均率，这平均率就是鉴赏判断中实际起作用的标准。一个成年男子的规范观念就是以这种方式产生的。人们在社会生活中，会见到许多成年男子，这些男子的形象不断地叠印在脑海里，互相消长，就可以得出成年男子的身材、比例、五官的形态和位置、肤色等方面的平均值，这就是成年男子的审美原型。康德认为这个平均数的基数大约是一千人左右。当然，这个平均数并不是实际测算的结果，而是想象力和内在感官对一千个左右的男子形象整理加工，取长补短而产生出来的，这种加工活动也是在意识中进行的，“它是从人人不同的直观体会中浮沉出来的整个种族的形象”，这就是规范观念。规范观念中，包含着美的形式条件。

审美规范观念的学说，是康德对美学理论的一大贡献。它至少揭示了审美之谜的一个侧面，在一定范围内是经得起实践的检验的。人们头脑中确实存在着这种不确定的规范观念，在评价人的美丑时，这类观念也确实在起作用。

美的规范观念不仅适用于人，也适用于动物，在我们观赏动物时，也有一个关于这种动物的规范观念在起作用。因为规范观念同时适用于人和动物，所以它还不是美的理想。美的理想只适用于有理性的人，必须与理性观念相结合。

理性观念是精神性的、无形的，不能成为一个感性直观的对象。人类最重要的理性观念就是道德，谁也无法拿出一个占据时间、空间，可以触摸的道德来。但心灵中的道德情感，如温良、纯洁、坚强、静穆等等，虽然也不可捉摸，但却会对人的面容、五官、

表情、举止等有所影响，使人体的这些方面发生某些变化，于是理性观念就通过人的身体的各个部分感性地呈现出来了。当一个人的面容身形接近于规范观念，同时又表现出内在的理性观念时，二者就在这个人身上统一起来了。这个人就在一定程度上符合了美的理想。但也只能在一定程度上符合，任何一个具体的人都不会与美的理想完全一致。美的理想是审美的最高标准，是人体美的极致，它无法用语言表达而又确实存在，它是审美判断的标准而自身又不十分确定，它发生于人的头脑之中，却又没人觉察到。

美的理想，特别是美的规范观念的提出，还有更深一层的理论意义。在康德的认识论和伦理学里，先天原理和经验现象之间都有一个中介，前者的中介叫“先验图式”，后者的中介叫“范式”。《判断力批判》与前两个批判是平行的，其基本框架也都相同，按照类比原则，第三批判也该有个中介。但我们在阐述判断力的特点时，明确说过，反思判断力是一种直接的判断能力，没有中介。这样，三大“批判”在这里有了重大的差异。鉴赏判断的范型在一定程度上弥补了这一缺陷，使三大“批判”各有了一个中介，即“先验图式”、“范式”、“规范观念”，三种先天综合判断的可能性有了保证，批判哲学的各部分之间在结构上也显得更加统一和完善，从康德的设想和意向来推演，这样也更合理。

美的规范观念与理性观念相结合构成了美的理想，但美的理想不是纯粹美，而是有目的的依存美，它只是无目的的合目的性的否定展开，与第三个要点相矛盾，所以有关美的理想的全部内容都没有包含在从这一要点总结出来的对美的说明中。这个说明是：“美是一对象的合目的性的形式，在它不具有一个目的

的表象而在对象上被觉察(wahrgenehmen)时。"①

这个说明的中心是:美在无目的的合目的性的形式。这里的美当然指的纯粹美。在康德看来,纯粹美只能在形式,人们欣赏的美只是对象形式所显示出来的美。现实的审美活动中,必然会有认识、伦理、偏爱、利害、性别等因素参与,不仅仅是形式在起作用,这没有疑问。康德不是蠢才,像这样浅显的事情他不会不知道,但他也明白,这种美是有目的的依存美,如果从这样的美来总结和抽绎美的规律,那自然会与内容和质料有关,美就不会在纯形式。但这种依存美的属性,没有资格充当对美的科学说明。关于美与形式的关系,康德的观点是:纯粹美在纯形式,依存美包含其他因素。如果有人发现对象的美与内容有关,那难不倒康德,他会把它归入依存美。如果有人说世上纯粹美很罕见或根本不存在,这也难不倒康德,他会让你在想象中把其他因素排出,剩下的就是纯粹美,况且在他看来,纯粹美是存在的,如簇叶饰、阿拉伯花纹之类就是。应该说,在众多的美学学说之中,康德提出来的美在无目的的合目的性的形式这个命题,是比较深刻和高明的一个,值得我们认真思考。

第五节　无概念的必然性
——鉴赏判断的第四个要点

鉴赏判断的第四个要点是从模态的角度对美的解释。康德的范畴表来源于传统逻辑的判断分类。按传统逻辑,判断分为

① 《判断力批判》第17节,《康德全集》第5卷第236页,参看宗译本第74页。

量、质、关系和模态四种。在逻辑中,“可能”、“必然”这类词被称为模态词,带有模态词的判断便被称为模态判断。从模态的角度研究鉴赏判断,就是要考察一下主体对于对象所感到的愉快是否有必然性。

一 鉴赏判断的模态

人生活在大千世界之中,时时面对各种对象,有认识的对象、伦理的对象、爱欲的对象、感官享受的对象等等。这些对象与主体的各个方面、各种机能相关联,其中之一就是对象与愉快或不愉快的情感之间的关系。康德认为,每一个对象的表象都有可能与快乐相结合,在主体身上引起愉快的情绪,但只是“有可能”而已。可能性不是必然性,有可能引起愉快,不是必然带来愉快。这有四种情况。第一种情况是认识活动。一物的表象作为认识对象和认识的结果,有时也能“与快乐相结合”,使我们产生愉快的情感,但这只是一种可能性,有些认识对象并不能令我们产生愉快之感。认识对象与愉快情感的联系不是必然的,它属于模态三范畴中的可能性。第二种情况是感官享受。感官享受会引起真实的快乐,但这种快乐没有普遍可传达性,一个人感到舒适了,并不能使其他人也感到同样舒适,这就属于模态三范畴中的现实性。第三种是伦理方面善的对象,这类对象也能令人愉快。这种愉悦从理论上讲是有必然性的,但这种必然性以实践理性的概念为基础,以绝对命令——道德律令为依据,因而其必然性不是判断力批判要研究的对象。第四种就是审美了。审美愉快是特殊种类的愉快,它有必然性,但这种必然性不是理论性的客观必然性,它“只能称为范例的必然性,也就是说,一种所有的人

都赞同一个判断的必然性，这一判断被看作人们无法陈述的普遍规律的例证"[1]。康德认为这种必然性不是从概念引申出来的，因而不是定言判断。所谓定言判断，现在一般称为直言判断，亦即直接的无条件的性质判断，其中所包含的理论意义还是在于指出审美表象所呈现出来的各种性质并非对象的实有属性，审美判断的必然性不取决于对象。

审美判断的必然性既然不是从概念引申出来，那是不是可以从"经验的普遍性"推论而来呢？康德认为也不能。从一般常识的观点看，鉴赏判断的必然性应该是从大多数人对某一对象的美有共同的甚至完全一致的看法这一点归纳出来的，这种一致性经过长时间地反复观察被当作必然性表述出来，可以作为判断的根据。但这必须有一个前提，就是归纳逻辑被证明是完全有效的，或者我们确信归纳逻辑是严密的科学方法。康德恰恰不承认这一前提，他的基本哲学观点之一就是否认经验归纳的普遍有效性。

这不完全是康德的偏见。现在也有许多逻辑学家看到了归纳逻辑的一个致命弱点，就是它无法穷尽所有的对象，无法进行完全归纳，而有限的枚举归纳不能不令人怀疑。

鉴赏判断的必然性不是从概念推论出来，也不是从经验归纳出来，只是一种范例的必然性，它没有资格强制别人赞同，而是要求别人"应该"赞同。一个人对某一对象作出了一种肯定的鉴赏判断，这时，他就作出了一个范例，当然地觉得所有人都"应该"同意他。但常有的情形是，有些人并不同意他的判断。在这

---

① 《判断力批判》第18节，《康德全集》第5卷第237页，参看宗译本第75页。

种情况下，必然性是不是要受到损害呢？康德认为不必为此担心。别人不同意你的判断，虽然你无法证明他们的错误，但你认为他们是不“应该”的，只有他们与你一致才是正常的。这就保证了范例的必然性。“应该”和不“应该”，都得有个依据，这正是鉴赏判断的普遍性和必然性的根基，这个根基就是人人具有的“共通感”。

二 共通感——审美普遍性和必然性的共同基础

共通感的提出，有一个简单的推论过程。假使鉴赏判断像知识判断那样，有确定的客观原理，那么根据这种原理所下的判断就有权宣称自身有必然性，别人也会无条件地承认这一点。另一方面，假使鉴赏判断像单纯的味觉判断那样，各有各的感觉，那就没有人会要求什么必然性。问题恰恰就在于鉴赏判断与两者都不同，它既不是认识判断，又不是味觉判断。一般说来，要求有必然性，就必须有客观原理，没有客观原理，则不可能有必然性。鉴赏判断却偏偏与常识捣乱，要求有必然性，却又没有客观原理。解决这个问题，就得先顺应它的要求，认可它的必然性，然后再为这必然性寻找根据。必然性的根据当是一种原理，既然它没有客观原理，我们只好权且赋予它以某种主观的原理。

主观原理其实不是原理，它不能通过概念明确地表达出来，没有确切的内容。它的功能只是经由情感普遍有效地去判断何物令人愉快，何物令人不愉快。康德觉得这种主观的原理只能被看作共通感。

一般所说的共通感有两种完全不同的含义。一种是情感方面的共同性或相通性。这种共通感康德称为 gemeinsinn，是普遍

感性的意思。另一种通常也被称为共通感的是 gemeine verstande,这是一种普遍的知性,它总是按照概念而不是按照情感来下判断。前者属情感能力,后者属认识能力,作为审美必然性的基础的是前者。

共通感是人类内在的能力,不能以经验实体去证明,所以仅仅是一种假定。为了说明这种假定的根据,康德进行了一番逻辑推论。人类的一切知识和判断,都必须能够普遍传达。以数学知识而论,一个数字、公式、运算法则或一个定理必须人人能够理解,而且所有人的理解都是一致的,否则数学知识本身就不能成立。正因为如此,人们才能交流各种知识,才能把各种知识用文字记载下来,形成书本,供人阅读。这一切的前提条件就是知识可以普遍传达。如不承认知识的普遍可传达性,认识活动就只能降低为没有客观效力的主观活动,这是当时怀疑论者的主张。康德虽然深受休谟影响,却不赞成怀疑论。他不仅承认一般知识和判断有普遍可传达性,而且认为心意状态也肯定可以普遍传达。审美是主体机能的活动,参与这种活动的是想象力和知性,活动方式是两种认识能力的自由协调,协调的结果是产生愉快。如果每个人都有自己独特的协调方式,彼此相差悬殊,鉴赏判断就不会有普遍性和必然性,不能互相交流和传达。所以审美的心意状态应该而且必须是大家一致的,能够普遍传达,这就要求我们假定在不同的个体之间存在着共通感。用我们的话来说,共通感实际就是"人同此心,心同此理"。康德说,设定这种共通感不是根据对心理活动的经验观察,而是逻辑和知识要求这样一种必要条件,没有这种条件,人类的一切认识活动便失去了依托。

共通感即共同的心意状态(gemuthszustand),这是我们早已熟知的概念,对它们的理解不会发生什么困难。一般来说,把

它理解为情绪、心态、精神、感受力、理解力等多种因素的综合统一就没有什么错。不过康德赋予这一概念以更具体更实在的内容,很有些独特性,一般的解释不足以反映这种特点,需要深一步的阐释。《判断力批判》第二十一节有这么一段话:"如果知识可以普遍传达,那么心意状态,即认识能力对一般知识的协调方式,以及二者之间适应于为我们提供知识的表象(通过这表象对象被给予我们)的比例关系,也必须可以普遍传达,因为如果没有作为主观认识条件的这种活动,作为认识结果的知识就无以发生。"[①]这就是对心意状态的解释,其中心理学的成分较多。在十八世纪,实验心理学、生理心理学、微观心理学和大脑科学还没有充分发展起来,那时的心理学说大半停留在内省和推测的水平上。康德在这里表述的人的内心活动方式就是一种推测,只是他对自己的推测充满自信。这段话,是要论证心意状态可以普遍传达。为此,康德首先摆出了前提:知识能够普遍传达。这个命题如果展开,当是十分庞大艰深,但因为《纯粹理性批判》早已解决了这一问题,这里就可以当作已经证明的原理来使用。康德接着便进行推论:如果知识能普遍传达,心意状态就也能普遍传达。其中的根据也是第一个批判所讨论过的,就是:知识是认识能力活动的结果,经验给知识以材料,但知识的普遍性和必然性来源于认识能力所提供的主观形式,因之,知识与认识能力在本质上是一致的。知识的一致性表明了认识能力的一致性。在纯粹理性方面,所有的人都有相同的能力,相同的心意状态,既然相同,无疑也就相通。什么是心意状态呢?康德说那是认识能力

① 《判断力批判》第21节,《康德全集》第5卷第238页,参看宗译本第77页。

与认识之间的一致,是二者之间的比例。认识能力与认识的谐调(stimmung)一致,是认识活动与其结果的关系,已如上述。对我们来说,重要的是这"比例"二字。"比例"指的是各种认识机能、表象以及知识等多种因素之间的搭配。上面那一段话说得不十分清楚,接着康德又作了较详细的说明。人的认识和判断活动大约是这样的:"如果一给定对象借助于感官促使想象力把杂多联结起来,想象力再促使知性去统一杂多而成为概念。"① 当主体与外在事物发生对象性的关系时,首先当然是对象刺激了感官,感官所接收到的是杂多的感性材料,是不成片断的零散印象,这就要想象力去把它联结起来,构成一个完整的知觉形象。这还不算完,因为这种知觉形象还没有对主体显示出是何物,有何性质,这又要知性以其提供的概念去统一知觉,最后形成关于对象的知识。由于客体亦即对象的不同,就产生了不同的对象性的关系,这种差别就引起了感性、知性、想象力、情感、对象之间不同的配合,这就是比例。在康德看来,认识活动中,知性占较大比例,道德活动中,理性起主导作用,在审美里,则是想象力和情感的比重大一些。康德在这里的主要目的是证明不仅一般的心意状态能够普遍传达,各种比例的心意状态也能普遍传达。这一点一经得到证明,鉴赏的心意状态的可传达性自然就不成问题了。

三 主观的必然性

在康德美学里,鉴赏的根据是主观的,普遍性是主观的,合

① 《判断力批判》第21节,《康德全集》第5卷第238页,参看宗译本第77页。

目的性是主观的，必然性也是主观的。在科学和一般学术中，必然性应该是客观的，要有概念为基础。但康德所说的鉴赏判断没有概念，只是以情感为依据。情感是人人各异的，以情感为依据的鉴赏判断也不会有必然性。为了解决这个困难，康德提出了不同于个体情感的普遍情感(gemeinschaftliche gefühl)。鉴赏的必然性在普遍情感之中，普遍情感使鉴赏判断获得了一种权利，即认为别人"应该"同意这种判断。这就是说，别人并不一定同意我们的判断，但我们根据共通感肯定别人应该与我们的判断一致。如果别人与我们的判断不一致，我们便觉得自己有充分理由认为别人是不应该的，我们自信自己的判断必然会得到别人的赞同，这就是主观的必然性。

共通感的设定使鉴赏判断的普遍性和必然性有了最后的基础，解决了康德美学的一大难题。我们可能觉得问题并没有解决，或者解决得不彻底，因为康德提出来的最终依据不过是一种假设，建立在假设基础上的理论是不能令人信服的。这种想法当然不无道理。但我们也要知道，如果追本溯源，有许多理论体系(甚至大部分理论体系)都是建立在基本假设之上的，不独康德如此。

从第四个要点总结出来的说明是：美是不依赖概念而被当作一种必然的愉快的对象。这个结论虽然简单，却相当严密。美是一个对象，但不是一般的对象，而是令人愉快的对象。令人愉快的对象多的是，不一定都是美的，因此又加上不依赖概念的限制，使它与认识和伦理相区别。另外，感官享受的对象有时也令人愉快，但那不是必然的，加上必然一词，就把这类对象排除了。当然，这只是鉴赏判断的一个方面，不能单独构成对美的全面说明。如果把第二个要点和第四个要点加以对比，就会看出对两者

的说明中，有很多地方是重叠的、相似的，甚至是相同的。第二个要点说美是不依赖概念而普遍令人愉快的，设想人人同意，期待人人赞同；第四个要点说美是不依赖概念而必然令人愉快的对象，它也要求别人的赞同。同时，两者都建立在共同的基础上，那就是心意状态的普遍可传达性，亦即共通感。仔细研究这两个要点，会使我们感到那是对同一问题的重复说明。实际上可能正是这样。因为在审美问题上，普遍性和必然性是无法分开的。有了普遍性就有了必然性，有了必然性也就有了普遍性，用普遍性可以解释必然性，用必然性也可以解释普遍性。那么康德为什么不在一个要点里说明，一定要分而论之呢？这是因为康德要迁就他苦心制定的范畴表。照康德的范畴理论，事物都包含质、量、关系、模态四个方面，要彻底了解一件事物，必须从所有这四个方面加以研究，缺一不可。出于这种主观动机，康德就把鉴赏的普遍必然的特点人为地分为两个方面，分别置于量和模态两个范畴之下。但鉴赏是一种极特殊的活动，美是一种极特殊的事物，与物理对象有本质的区别，把适用于物理对象的范畴表原封不动地用在审美领域，就不能不显得生硬。

美的分析的四个要点，是康德对美的全部说明，是他所揭示出来的鉴赏判断的本质属性。从以上的叙述中，我们已经领略了这种学说的重要特点。首先，在美的分析过程中，显示出康德追求纯粹性的强烈愿望。对四个要点的论述都运用了对比方法，反复比较快适、美、善三者的不同，以便突出美的无利害、无概念的纯粹愉悦的性质。康德从一般的愉快情感里区分出审美愉快，又从审美愉快中区分出纯粹的审美愉快，从中剔除全部杂质，终于人工提取出一种纯净的美来。这虽然如同人造原素一样，稍纵即逝，却有助于我们对美的认识。其次，四个要点都证明了康德美

学的主观性。在他看来，美与对象的存在无关，美的规定根据在主体意识中，鉴赏的先天原理是主观的合目的性，鉴赏判断的普遍性和必然性都是主观的。康德美学的主观性，在一定程度上揭示了主体在审美活动中的重要地位，提示我们，如果没有审美主体，即不会有审美活动，因而也就不会有实践意义上的审美对象。对非对象性的客体性质的分析，基本上无助于美学理论的进步。再次，从美的分析中可以看出，康德始终在追求理论的彻底性，敢于追溯到最后一环，敢于给自己出难题，凡事都有个交待。这就比以感性直观的有限归纳为基础的感想和猜测，以及从某种异质原理出发的生硬推论要深刻得多。康德美学的巨大影响与这一点大有关系。马克思在《黑格尔法哲学批判》导言中说过："理论只要彻底，就能说服人。所谓彻底，就是抓住事物的根本。"康德可谓抓住了事物的根本，他提出了根本性的问题，作出了根本性的分析，得出了根本性的结论，对于美学学科的建设的意义是不言自明的。至于这种美学理论的缺点和局限性，我们当然要批判，但至少要在康德所达到的深度和层次上展开，而不是在低于康德的水平上武断地否定。

第六节 想象力与知性的自由游戏

从美的分析里，得出了鉴赏判断的四个规定。但这只是对鉴赏原理和本质特征的说明，还没有揭示出鉴赏判断在心理层次上是怎样具体进行的。鉴赏是一种主观的心理活动，我们将在这一节里以散见于全书的论述为依据尽可能详尽地描述一下这种心理活动——想象力与知性的自由游戏。

一　想象力——一种能动的主体能力

前面引述过的心灵机能表里只有三种能力:认识机能——知性,情感机能——判断力,欲求机能——理性。认识判断和伦理判断都要有感性、知性和理性参预,都要把直观与概念、规律联系起来,这样就必须有一种联系的动力,这就是想象力。"想象力"(einbildungskraft)一词直译出来就是构造形象的能力,在康德的具体使用中,它又有复现、负载、传递、重建、组合等功能,他把它称为"一种盲目而又不可缺少的心灵机能"。

康德把想象力分为两种,一种叫生产的想象力(produktive einbildungskraft),另一种叫再生的想象力(reproduktive einbildungskraft)。生产的想象力是构造表象的能力。感官从外界摄取了感性材料,想象力驱动主体的先验直观形式,使两者互相结合,感官材料于是获得了初步的综合。然后,还要把它运到知性概念的处所,并把它放在适当的概念之下,以获得明晰的认识。再生的想象力实际上就是联想,属于经验范围,对于先验知识的形成没有多大意义。

二　想象力与知性的自由游戏

想象力虽然十分重要,却不能单独活动,它必须与感性、知性、理性相结合才能发挥作用,或者说为这些能力服务。想象力与这些能力的关系,有时是受到严格限制的,不自由的,那是一种劳役性的服务,有时则是不受限制的自由游戏。为了透彻理解自由游戏,首先要弄清什么是不自由的活动。

在认识活动中，想象力对感性杂多进行形象综合，得到了完整的表象，然后再把它放到知性所提供的概念之下，以形成关于对象的知识。在这种活动里，想象力是不自由的，它必须按照认识的要求，向确定的目标——知性概念前进，就像有轨列车一样，虽然能运动，能行驶，却必须沿轨道前进，绝对不允许脱轨。在这里，知性也是不自由的，它必须接受对象的逻辑表象，不能随意选择，并且必须拿出所需的范畴或概念。

在伦理活动中，想象力从人这个特殊对象的活动中得到了感性材料，经过形象综合和初步的认知，构造成人的具体行为。想象力根据道德判断的要求，负责把这种具体行为送到理性的王国。理性接到具体行为之后，便搬出理性理念（自由）和道德律令，在先验范式（typus）的中介作用下，用这些理性法规去规范和处置具体行为，看其是否合乎普遍立法、人是目的、意志自律这些先天原则，然后作出肯定或否定的道德判断。在这里，想象力是不自由的，它必须奔向理性的目标，在道德律令的轨道上行驶。在这里，理性也是不自由的，它必须行使自己的职能，比较和鉴别人的行为，并加以判断。

在上述两种活动中，想象力、知性、理性都受到限制和约束，不能随意活动，每种活动中的两种主体能力也都被固定的纽带联在一起，都为对象的存在服务。这样，主体能力之间互相限制，又共同受对象的限制，就使主体感受到一种强迫和被动，精神便产生了一定程度的紧张和疲劳，从根本上说是不愉快的，虽然有时也可能有某种愉快的成分在内。所以读书求学称为“十载寒窗苦”而不是“十载寒窗乐”，科学研究是繁重的脑力劳动，足以使人心力交瘁，道德判断也因律令在前而感到不自在。

审美与以上两种活动不同，其中想象力、知性、对象三者处

于自由游戏的关系之中，并由这种关系而产生愉快。自由游戏是《判断力批判》一书的重要概念，按照康德美学思想，整个审美活动从始至终都是自由游戏的性质(崇高感稍有不同，它要受到一定程度的压抑和限制，但在理性层次上仍是自由的)，它的每一步、每一个方面都是自由的，活跃的，不受限制的。

(一) 审美表象的构造

审美活动是从构造审美表象开始的，而构造审美表象的前提又是主体的审美状态。审美状态可以说是人的自由状态。在审美状态中，人完全抛开了利害考虑，不再斤斤于沉浮得失，摆脱了伦理道德的羁绊，也没有认识某种事物的迫切需要，整个身心都处于自由状态，并以游戏的态度对待人生，真正处于时间的现在一维中，过去和将来对于特定主体来说都暂时停止存在。因此，可以说审美状态就是人的自由游戏的状态。

进入审美状态之后，如面对适当客体，主体便开始构造审美表象。构造审美表象是感性能力和想象力的工作。康德说："如果在鉴赏判断里，想象力必须在其自由中被观察的话，那么它将不是再现的(reproduktiv)，像它服从联想律那样，而是被看作生产性的(produktiv)和主动的(作为可能的直观的随意形式的)创造者(urheberin)。"① 这是对审美想象力的特点的说明，也是对审美表象的性质和构成方式的概括提示。在审美中，想象力不是"再现"了外在事物，而是"生产性"地和"自发性"地构造对象，为此康德在括号里补充了一句极为重要的话："作为可能的直观的随意形式的创造者。"审美少不了对象的形式，但那形式并非外物固有

① 《判断力批判》"分析论第一章的总注"，《康德全集》第5卷第240页，参看宗译本第79页。

的真实形态，而是按人意创造出来的，所以称想象力的“创造”。

审美中的随意形式就是审美表象，它是主体的构造物。我们已经知道，鉴赏判断的规定根据只在主体，与客体的存在无关，因而审美表象也不受对象存在的限制。在审美活动中，感官也是从对象取得感觉材料来构造表象的，这与认识活动一样。但在认识中，感性和想象力是按一定条件、一定规律构造出具有明确规定性的逻辑表象，这种表象必须反映出对象的存在和性质，绝对不可以忽此忽彼，变幻不定。它对人具有确定的、必然的意义。而在审美活动中，感官取得材料后，想象力是不受限制地随意构造某种表象，这种表象是变动不居的，它的各种成分和要素随主体状态的变化时时处于增减之中，有时这一方面突出，有时那一方面突出。它对主体的意义也是因人而异，因时而异的。所以一物的逻辑表象本质上只有一个，而审美表象则可能有几个。这说明，审美表象是自由的，人与审美表象的关系是游戏性的。

（二）两种主体能力的内在协调

以上所讲还不是康德所说的自由游戏的主要内涵，他所指的是更深的心理层次上的主体能力之间的关系。审美表象被构造出来之后，审美活动还不算完，想象力还要把它带到知性面前去。由于审美是无目的的，审美表象又是自由的，所以想象力的活动既没有确定的目标，又没有一定的路线和轨道。想象力把审美表象带到知性面前，交给它去处理。知性接到表象之后，首先要对它进行鉴别，看看它是何种性质的表象。知性发现，这个表象没有反映出客体的存在和性质，是充分自由的，便确定它是审美表象而非逻辑表象。知性的基本功能是提供概念，但在这里它不肯拿，也拿不出相应的概念来，因为并没有适用于审美表象的先验概念。既然拿不出概念来，知性是否就此罢休，销声匿迹了

呢？不是的。知性是有主动性的较高级的主体能力，主体的一切活动它都要干预。对于想象力送来的审美表象，它虽然没有这类概念可供使用，却仍然被这种表象所打动、激励，因而活动起来。当然，这不是知性的一般认识活动，不是用概念范畴去整理和规定表象，而是无概念无目的的自我运动。

在一般认识活动中，想象力是为知性服务的，它充当动力和运载工具，负责联系表象和知性概念，在审美活动中则刚好相反，"在这里知性为想象力而不是想象力为知性服务"①。这就是说，认识是以知性为主，想象力围绕知性活动，而审美则以想象力为中心，知性围绕想象力活动。在一般的美学学说里，审美对象或表象占有中心地位，但在康德美学里审美表象虽然不可或缺，但却不是最重要的。最重要的是想象力和知性这两种能力，它们的活动和关系起决定性的作用。知性接到审美表象后，无所贡献而又要活动，不能规定对象而又要与之发生关联，于是它只好直接面对想象力自身，与想象力建立一种关系。这种关系就是：两种能力自由地、毫无牵挂地互相适应，这种适应又不是互相限制、互相规定，也不是固定的结合，而是在审美表象的推动和激发下，两种能力各自保持自由的活动，又互相应和、互相融洽，彼此之间不即不离，若即若离。康德把这称为"诸认识能力的谐和"②，认识能力之间"比例适合的调谐"③，"心意诸能力的游戏中的谐调一致"④。又因为这全是主体能力

① 《康德全集》，第5卷第242页，参看宗译本第81页。

② 同上书，第218页，参看宗译本第55页。

③ 同上书，第219页，参看宗译本第57页。

④ 同上书，第228页，参看宗译本第66页。

之间自我相关的谐和，所以康德又把这称为“认识能力之间主观的谐和一致”[1]。

（三）审美喜活泼而厌僵硬

由于审美心理活动是想象力和知性的自由游戏，它对外在对象的选择就明显地倾向于活泼自由，厌烦僵硬呆板之物。康德所说的合目的性包含着合规律性的意思，而无目的的合目的性就与无规律的合规律性相通。“无规律的合规律性”又称为“自由的合规律性”[2]，这类似乎自相矛盾的说法指的是对象本身既表现出某种规律性，又显得丰富多样，富于变化。例如，装饰活泼的娱乐场，线条柔和、形式多样的家具等，就适合于想象力和知性的自由游戏。康德还举过一个著名的胡椒园的例子。他把人工胡椒园的形式称为“僵硬的合规则性”。这种合规则性之所以不能给人以持久的审美乐趣，只因为它的规则接近于数学规则，是一种真正的规律性而非无规律的规律性。这种合规则性会限制想象力的自由运动，把它引到一定的方向上去，同时又会迫使知性拿出某种概念来，因而想象力和知性之间的关系也可能不再是自由游戏了。自然生长的无规则的植物群落，因其多姿多彩，富于变化，对于观赏者是时时新颖的东西，会使想象力自由自在地活动，使“想象力有机会去做诗，那就是说它把握着真正的幻想”[3]。对象的自由的合规律性会给想象力加上翅膀，任其自由翱翔，并浸沉于幻想之中。同时，自由的合规律性对于知性没有驱迫感，不会要求知性提供什么概念，使知性也保持轻松自如的

① 《康德全集》，第5卷第218页，参看宗译本第56页。

② 参见《判断力批判》“分析论第一章的总注”。

③ 《判断力批判》，宗译本第82页。

状态，自由地趋向于想象力，并在自由的审美表象的鼓动下与之嬉戏。

最能帮助我们理解自由游戏的本质和特点的，是康德所举的火焰和溪流的例子。当我们面对跳动的火焰或奔腾不息的溪流时，望着那些即生即灭、随生随灭，若有物形而又不似一物的变动不居的形态，我们心中充满了无概念、无方向的幻想，火焰和水流时时映入眼帘，而头脑中实际上却一无所有，但想象力和知性又在活动着，这就是典型的想象力与知性的自由游戏。[①]

康德所说的鉴赏判断，在心理层次上就是想象力与知性的自由游戏。当感性和想象力在主体的审美状态下构造出审美表象，再由想象力把它送往知性王国，而知性无概念地活动起来，与想象力呼应谐调、自由游戏的时候，鉴赏判断即告完成。由于想象力和知性都完全是自由的、和谐的，不受丝毫的约束和强制，因而感到轻松惬意、快乐舒适，这就是审美愉快。

从想象力与知性的自由游戏的学说里，我们又一次领略了康德美学乃至整个康德哲学的一个重要特征，即凡事都要追本逐末，力求得到最彻底的解释，从不在中途停步，也从不拿未经论证和规定的空洞概念去敷衍。在康德时代，一般人只说美的事物或美的性质引起愉快，很少解释美为什么以及怎样引起愉快，也很少说明美的事物到底在主体心理上引起怎样的变化和活动。康德的自由游戏说是少数的这类说明之一，它当然还不一定是真理，但他敢于把笔锋探向深处，不回避难点，在学术上就已经是一种功绩，即使他犯了错误，那也是一种创造性的错误。

---

① 参见《判断力批判》"分析论第一章总注"。

第三章　康德的美学思想(下)

第一节　崇高论

一　美与崇高的一致性

康德按他的哲学模式把美与崇高的一致性简要地总括为四个方面:就量来说,两者都是普遍有效的;就质来说,都是无利害感的;就关系来说,都是主观的合目的性;就模态来说,都是必然的。在展开讨论的时候,康德又涉及到不能完全包括在这四个方面之中的一些一致性,归纳起来,约有如下几点。

首先,"两者都是自身令人愉快的"。判定某物为美是一种情感活动,是与快感及不快感相联系的。事物的审美表象能够引起情感上的愉快,崇高的情形也是这样。在《判断力批判》第二十七节里,康德说"崇高感是一种不愉快的感觉",但这只是论证过程的最初一步,经过几次推演转折,最后还是说崇高"同时引起一种愉快感"。其次,对崇高的判断也是与感官判断和认识判断有原则区别的。最后,崇高的判断是单称判断,但它同美的判断一

样，也要求有普遍性和必然性。

二　崇高与美的差异

美与崇高虽有如上的一致性，同属审美范围，但崇高却是与美有别的另一重要范畴，它有一系列独特的性质。为了突出这些独特的性质，康德把它们与美一一作了对比，使我们能够更清楚地把握崇高的内涵。

（一）崇高是无形式和无限的

从美的分析里，我们已经知道，美在于对象的形式，并且仅仅在于对象的形式。与此不同，崇高的事物必须是无形式和无限的。"自然的美关系到存在于受限制中的对象的形式，与此相反，崇高却可以在无形式的对象上见到，如果这对象自身表现出无限性，或者由它的感召而表现出无限性，同时这无限性又被想象为一个整体的话。"[①] 康德所说的无形式，指的只是"混乱(chaos)"、"不规则的无秩序(regellosesten unordnurg)"、"破败荒凉(verwüstung)"[②]。广义地说，这些都是有形式的，但与具体合规律的形式相比，就可以说它们是无形式的。所谓无限，也是相对的，主要是心理意义上的无限。世界上有些事物广袤无涯，我们的感官达不到其尽头，如一望无际的大海、伸展到天边的沙漠、极地上连亘千里的冰障、深不可测的夜空等等。

还有一种无限不存在于对象自身，而是上面所引述的那一

① 《判断力批判》第23节，《康德全集》第5卷第245页，参看宗译本第83页。

② 参见《判断力批判》第23节。

段话所说的"由它的感召(veranlassung)而表现出无限性"。有些对象,处于有限的时空中,自身可以全部为我们的感官所把握,但由于它有某些特殊性质,或与人有某些特殊的关系,会唤起人心中无限性的观念,它们就也可能是崇高的。

(二) 崇高与理性相关

在对美的判断里,知性没有提供确定的概念,只是作为概念能力以一种不确定的概念参与自由游戏。所以康德说美好像被认为是一个不确定的概念的表现,也就是说与认识有某种联系。崇高事物的无形式和无限性决定了它属于理性范围,因为在人的主观能力中,只有理性才能处理和把握无限的事物。理性是提供先验理念的能力,一般情况下,例如在伦理活动中,它要自发地提供意志自由等理念。崇高属于鉴赏范围,是一种反思判断,不需要也不可能有确定的理性理念。但理性又要参与其间,出来活动,于是只好以某种不确定的理性理念来处理无形式和无限的事物。据此,康德才说崇高好像是一个理性概念的表现。这样,康德又在美和崇高之间作出重大的本质区别:美与不确定的知性概念有关,属于知性范围;崇高与不确定的理性概念有关,属于理性范围。

(三) 崇高与量相关

由于崇高事物的无形式和无限性,就出现了一种附带的差异,即美的愉快与质相关,崇高的愉快却与量相关。[①] 在《纯粹理性批判》的范畴表里,质的三个范畴是实在性、否定性和限制性。美虽然不涉及客体的存在和属性,却与对象的形式有关,而确定的形式是由主体的先验时空直观整理之后的产物,必然是有限

① 参见《判断力批判》第23节。

的。换言之,就是"形式成立于限制中"。有了"限制性",美的愉快就与质发生了关系。另外,形式之属于质,也不是完全没有现实根据的。一种形式的性质是由它的内在结构和关系决定的,形式一经确定,其性质也就固定下来,而且与这一形式的大小即量的方面没有多少关系。一个很小的正三角形和一个很大的正三角形在几何性质上是完全相同的,量的变化对这种性质没有影响,因而应从质的观点来看待它。反之,崇高是无形式和无限的,崇高的对象是作为无限的总体呈现在想象力之前的,而总体性正是量的三个范畴之一,因此崇高就与量有关。

(四) 崇高感是消极的愉快

美感是一种静观的愉悦,人在欣赏美时,心情恬淡、舒适、平静,体验安闲的快乐。美感愉快还是直接促进生命的感觉,令人觉得生命力增强,整个身心和谐顺畅。崇高感则与此完全不同,它不是单纯的愉快,也不是直接的愉快。崇高的事物不能直接促进生命力,它要经历"一个瞬间的对生命力的阻滞,接着便是生命力的更强烈的喷涌"①,然后才能产生崇高感。崇高不含有媚人的魅力,它不只是吸引我们的心灵,同时还拒绝和排斥它。这两种心灵感觉不断地快速交替,就产生了特殊的消极性的愉快。

消极的愉快来自想象力与理性的对立。在美的判断里,主体的想象和知性处于无概念的自由游戏的状态,两种主体能力是和谐的。但在崇高的判断里,情形又是另一样,参与其间的主体能力是想象力和理性,两种能力的关系是对立和严肃的。

① 《判断力批判》第23节,《康德全集》第5卷第245页,参看宗译本第84页。

崇高的事物也是以其审美表象与人发生关系的。崇高的审美表象有实在的和想象的两类。实在的崇高对象，虽然是无限和无形式的，却仍然有感官材料，如大海、星空等等，总还是让我们看到了什么。想象的崇高对象可以完全没有感性形象，甚至没有感官材料，只是我们的想象力在某种机缘的刺激下在意识中构造出来的虚幻表象，如永恒的时间之流、抽去一切物质的虚空、原始部族深信不疑的神力等等，实际说来都是空无一物，我们的感官没有从这些"对象"摄取任何感性材料，但在想象中却也有某种无象之象，且可以引起我们的崇高感。不管是实在的崇高表象，还是虚幻的崇高表象，都要依赖想象力去构造。想象力构造出崇高表象之后，还要带它到应该去的地方，那就是理性的王国。在鉴赏活动中，理性拿不出相应的理念可供使用，于是只好与想象力发生关系，两种能力围绕着崇高的审美表象，互相对立地活动着，不断地拒斥和吸引。这里有一个问题：想象力和理性为什么是对立的？想象力与知性能够自由谐调，为什么与理性就不能自由谐调？这是因为，想象力是把握有限事物的能力，它的本质倾向是力图穷尽事物，而理性则恰恰是把握无限事物的能力，前者达不到无限，后者要求无限，于是两者便发生了冲突。

纵观康德关于崇高感的性质的论述，可以得出如下结论：崇高感是由不愉快的感觉转化而来的快感。

（五）崇高是更高的合目的性

鉴赏判断的先天原理是无目的的合目的性。对崇高的欣赏是鉴赏判断的一种，与对美的欣赏在一些重要之点上有着共同性，那么也就可能与合目的性这个先天原理有关联，或者说，有理由推测它也在这一原理的涵盖之下。康德的想法也正是这样。

但同是合目的性,美的合目的性和崇高的合目的性却有重大差别。

美的合目的性是无目的的合目的性或形式的合目的性。形式的合目的性是对象的外在形式适应了主体的心意状态,对象与主体的心灵机能达到了无利害的合谐一致。而崇高则"根本没有表示出自然本身任何一种合目的之物"①。这是说,在现象上或表层上,也就是在形式与主体的想象力、感性的关联这个层次上,崇高现象是不合目的的。一个被判定为崇高的事物是无形式和无限的,感官在感受这类现象时,必须一部分一部分地依次进行。仿佛"测量"这个对象一般,这里就包含着时间因素。审美要求把多样纳入统一之中,把连续摄取到的材料纳入一个直观。这个工作要靠想象力来完成。想象力在从事这一工作时,必须不断扬弃时间条件,使感觉印象好像是一瞬间出现于直观之中,这里就隐伏着矛盾,或如康德所说,是对内心机能的一种"强制(gewalt)"。同时,正因为崇高的对象是无限的,想象力不管怎样努力,都无法把它纳入一个直观,这又是一个矛盾。因此,崇高现象是不适应我们的想象力和感性能力的,"从主观方面看,是与目的相冲突的"②。

但这种不合目的性只是在感性和知性的范围内,如果扩展到理性,不合目的性就会转化为合目的性。崇高的无限性超越了感性能力,我们感性中的一切尺度都无法去衡量无限,暴露出我

① 《判断力批判》第23节,《康德全集》第5卷第246页,参看宗译本第85页。

② 《判断力批判》第27节,《康德全集》第5卷第259页,参看宗译本第99页。

们的感性在无限面前的无能为力和局限性，因而产生了不愉快，这就是面对崇高现象最初一瞬的不愉快的感觉。但人的能力是多层次的，除较低级的感性之外，还有高级的理性。理性是专门把握或思维无限事物的能力，是衡量绝对总体的最高尺度，任何大（甚至无限）与它相比都是渺小的。感性无法把握的事物，理性却有能力并且一定要把握。面对能够引起崇高感的对象，我们的"想象力必须扩展去适应我们理性机能中不受限制的东西，亦即绝对总体的观念"①。在这个过程中，想象力和感性的无力和局限，恰好反映和证明了超感性的理性能力的高超和优越，感性层次上的不合目的性，恰好显示了理性层次上的合目的性，并且是更高的合目的性。这种更高的合目的性在我们内心引起一种与理性观念相结合的优越感和自豪感，从而产生了不同于美感的愉快。

崇高对于理性的更高的合目的性，尽管与美对于知性的形式的合目的性不同，但仍不失为一种主观的合目的性，因为其规定根据是在人的心里。

（六）崇高在人的心里

在讨论美的判断时，康德认为这只凭想象力使表象联系于主体及其快感和不快感。但这并不意味着美与客体完全无关，而是说仅仅与客体的存在和性质无关，却离不开对象的形式。崇高与此不同，康德认为其根据全然不在对象，而仅存在于主体的心中。对于这一点，康德反复强调，如说"崇高不存在于自然的事物里，而只能在我们的观念里寻找"，"真正的崇高只能在评判者心

① 《判断力批判》第27节，《康德全集》第5卷第259—260页，参看宗译本第99页。

里寻找,不是在自然对象里"[1]。照康德的意见,我们称某某事物是崇高的,或者说某某事物是崇高的对象,都是不恰当的,因为实际上任何对象本身都无所谓崇高与否,它只可能是一种无形式且无限的表象,并没有先天地在自身包含着什么崇高的性质或含有崇高的概念。我们不能说大海是崇高的,它只是广大无边而已;不能说万丈悬崖是崇高的,它只是险峻而已。崇高并不是这些事物的固有属性,不可能用物理和数学的方法加以量度,不能用有效的逻辑语言加以描述。我们惯常觉得某些事物是崇高的,以为崇高是一种属性,存在于对象自身,实际上是一种错觉。初看起来,崇高确乎在于对象,不然是什么引起我们的崇高感呢?康德认为,深入追究就会发现,人人认可的常识并不一定是真理,有时真理与常识恰恰相反。

那么,崇高在我们心中的何处,或者说,是我们心中的什么呢?康德说那只是我们的"心意情调(gemuthsstimmung)"或"精神情调(geistesstimmung)"。这种情调是超感性的心意能力的升华,是人类对其他存在的优越感,是人类"对自己使命的崇敬"[2]。人类因为有理性和创造力,就能战胜或超越外部的自然,表现出比无生命的事物和其他有机体的优越性。更有意义的是,人还能战胜自身内部的自然。人是自然的产物,是自然的一部分,必然带有自然属性,这就是人的动物性的本能和欲望,即饮食男女之类。人类在以精神力量战胜自身内部的原始冲动,战胜

---

① 《判断力批判》第25、26节,《康德全集》第5卷第250、256页,参看宗译本第89、95页。

② 《判断力批判》第27节,《康德全集》第5卷第257页,参看宗译本第97页。

动物性的欲望时，就能产生一种自豪感，迸发出某种形而上的理性冲动和激情，把自己从其他造物分离出来，以宽容和友善的情怀俯瞰宇宙万物，这就是康德所说的“心意情调”或“精神情调”。

在康德的崇高理论中，“崇敬(achtung)”一词有其独特含义：“我们的能力不能达到一个对我们来说作为一种规律的观念就是崇敬。”[①]观念是理性提供的，也就是理性理念。理性是认识无限的尺度，它本身就是无限的。理性要求想象力把无限的对象综合为整体，并放在直观之中，但想象力不管怎样努力都达不到一个无限总体的直观。一个无限总体的直观实际上不可能出现，它只能是一个观念性的存在，只能是一个理性观念。想象力达不到绝对总体，也就达不到理性观念，而达不到理性观念就产生了对理性观念的崇敬感。在欣赏自然界的崇高对象(照康德的思想，这种说法大有问题，但为了行文方便，姑且如此说)时，想象力力图达到总体却无法达到，结果引发出对自然的崇敬。但实际上这种对自然的崇敬乃是对理性观念的崇敬，只是经过了“暗换(subreption)”，才仿佛成了对自然的崇敬。

康德没有解释“暗换”是怎样的过程。看来，在这个问题上康德自己也有些困惑，也可能他知其然而不知其所以然。我们认为，费尔巴哈和马克思的对象化理论倒可以相当令人满意地解决这个问题。费尔巴哈说：“理性，只是以合乎理性的东西为对象”，“理性的对象，就是自己作为自己的对象的理性；感情的对象，就是自己作为自己的对象的感情”[②]。马克思说：“随着对象

① 《判断力批判》第26节，《康德全集》第5卷第257页，参看宗译本第96页。

② 《费尔巴哈哲学著作集》，下卷第34页，商务印书馆1984年。

性的现实在社会中对人来说到处成为人的本质力量的现实，……一切对象也对他来说成为他自身的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，而这等于说，对象成了他本身。"[①]两位先哲的话的基本意思就是：对象就是人的本质。再通俗一点说就是：对象就是人的本质力量的反映。根据这一学说，人的任何一种本质或能力都必须借助于一个外在对象才能实现，才能被确证，否则主体的能力或本质就是空洞的，无意义的。人类理性的无限性，人类在万物中的优越感，人对自身使命的崇敬等等，必须以性质相似的可以类比的对象来反映或确证，这样的对象就是星空、海洋、大漠、巨岩、冰山之类，人类精神的崇高性通过直觉的精神活动传递给这类对象，好像它们就是崇高的，就有崇高的性质。在这个过程中，本来具有崇高性质的人类，把这种性质转让出去，自己反而意识不到自身的崇高，本来并不崇高的无形无限的自然事物借得了崇高的性质，反而显得崇高是其固有的属性。这大约就是康德所说的"暗换"。

由于崇高在人的心里，是对人的使命感的崇敬，是理性观念的表现，这就要求人必须是真正意义上的人，必须抛弃尘世的利害计较，必须有纯真、高尚的情怀，也就是如康德所说，"必须把心意预先装满一些观念"[②]，才能欣赏崇高的事物，产生崇高的愉快。这比欣赏美的主观条件要高得多。

以上几点大致是崇高的基本内涵，弄懂了这些，就可以说基本上掌握了康德的崇高概念。康德曾谈到崇高与美的一致性。表

---

① 《1844年经济学—哲学手稿》，第78—79页，人民出版社1979年。

② 《判断力批判》第23节，《康德全集》第5卷第245—246页，参看宗译本第85页。

面上看，崇高与美在量、质、关系、模态四个方面都是相同的，但实质上却有很大的差异。仔细推敲，我们会在整个崇高论中发现，康德在每一点上都在强调崇高的特殊性。例如，崇高和美一样，其判断应有普遍性和必然性。但因为崇高的根基是主体心中的理性观念，而事实上并不是每个人心中都有足够的理性观念，能够欣赏崇高的人要比能够欣赏美的人少得多，其普遍性和必然性就受到很大限制。就愉快的性质而言，两者都是无利害的，但美感是纯粹静观的愉快，而崇高感却是由痛感、不快感转化而来的动态的愉快。就关系而言，两者都是主观的合目的性，但崇高的对象是无形式和无限的，在形式方面是全然不合目的的，只是在理性层次上才体现出一种更高的合目的性。这些正是我们要特别注意的地方。

三 数学的崇高和力学的崇高

康德认为，所有的美在本质上都是相同的，都具有四个要点所揭示出来的特征，用不着分类研究。崇高则要分为数学的和力学的两类，分别加以讨论。关于这种分类的理由，康德作了解释：欣赏美时，心灵处于静观状态，观赏崇高时，心意却是运动着的。这运动有两种方式，一种是由想象力联系于认识能力，另一种是由想象力联系于欲求能力，前者把数学的情调(mathematisehe stimmung)赋予(暗换)对象，后者把力学的情调(dynamische stimmung)赋予对象，造成了两种不同性质的崇高。所谓认识能力，就是指知性。前面谈到过，康德只把崇高联系于理性，本不应与知性发生关系，但这里却说数学的崇高与知性有关，其矛盾是无法弥合的。

什么是数学的情调,什么又是力学的情调呢?从字面上我们就可以看出,数学情调是以对象的数学性质——广大无边为其特征,力学的情调则以对象的力学性质——强大无比为其特征的。

纵观康德思想,我们发现他喜欢把概念和原理分为数学的和力学的两类。在《纯粹理性批判》里,他就把范畴表中的四组范畴分为两类,量和质的范畴是数学的,关系和模态的范畴是力学的。他还把四个二律背反也分成数学的和力学的两种。就崇高而论,可以说数学的崇高的对象是直接呈现于直观之中的,是外在的,是以数量关系为其主要特征的;力学的崇高是间接的,非直观的,就是说力量这种性质或功能不能直接展露于对象表面,必须在与他物的关系中去推断和证实。在鉴赏实践中,要在对象和主体情感之间的关系中才能见出某种力量来。力学的崇高还是内在的,需要一点想象才能领会其存在。

(一) 数学的崇高

关于数学的崇高,康德先后给出三个内容相近的定义:"我们把全然大的(东西)称为崇高"①,"如果我们不仅把某物称为大,而且全然地、绝对地、在任何意义上(超越一切比较)都称为大,这就是崇高的"②,"崇高是这样一种事物,与它相比所有其他事物都是小的"③。在三个定义中,关键的词语是"全然的(schleichthin)"、"绝对的(absolut)"、"超越一切比较(über alle

① 《判断力批判》第25节,《康德全集》第5卷第248页,参看宗译本第87页。

②③ 《判断力批判》第25节,《康德全集》第5卷第250页,参看宗译本第89页。

vergleichung)",这些词所表示的就是无限大。

康德不厌其烦地反复说明,绝对的大和一般的大是两个完全不同的概念。一般的大,指的是比较中显示出来的大。某物与比它小的东西相比,它是大的,与比它大的东西相比,它就是小的了。绝对的大是不可比较的大,是事物自身独立显示出来的大,是"大"这个概念的化身。为了把这种大导入鉴赏领域,康德规定了它的性质。这种性质又是在比较中呈现出来的。首先,这个大不是"纯粹知性概念"。所谓"纯粹知性概念",就是范畴,是认识的先验工具,主要用在数学和自然科学领域。范畴表里的单一性、多数性、全体性就是这样的概念。这类概念是由比较得来,它们所反映的是事物本身实际存在的数量关系,运用这些概念会使我们获得关于对象的量的知识。崇高的大属于鉴赏领域,理应与认识中的数量概念有别。它反映的不是事物的具体大小,不能用于认识领域。其次,"它更不是一个感性直观"。前面已经提到,绝对的大是无限的,显然不能完整地呈现于感官之前。另外,在康德哲学中,感性直观只有在主体提供的纯粹直观形式的规范下方能成立,而绝对无限的事物不可能运用直观形式去整理。因此,可以说绝对的大先验地与感性直观无缘。反过来说,任何一个感性直观都是有限的、可比较的,与不可比较的大相矛盾。再次,它"也不是一个理性概念,因为它自身完全不带有任何认识原理"[1]。理性是人的最高认识能力,在实际运用中,更接近于实践的道德领域。一般来说,理性概念乃是先天理念,属于彼岸世界。崇高论中的大不仅不是科学认识的因素,也不能提供

① 《判断力批判》第25节,《康德全集》第5卷第249页,参看宗译本第87页。

实践的原理，不属于理性概念。那么，这个大是什么呢？康德说，“它必然是判断力的一个概念，或者起源于这种概念并且以与判断力有关的表象的主观合目的性为基础”[①]。通过上述说明，我们已经知道，数学的崇高的规定中所说的大不属于感性，不属于知性，也不属于理性，非直观，非认识，非伦理，只有鉴赏领域可以给它一个容身之地，可以断定它是一个判断力的概念。但是，判断力这种能力不同于其他主体机能，它不能提供认识形式，也不能有什么概念，“判断力的概念”究系何指？这种矛盾是康德有时用语随便而造成的。判断力没有概念，但“大”这个词尽管不是知性概念，也不是理性理念，却仍然表示了某种意义，有一定的内涵，总要给它一个名称，最方便的就是“概念”二字，于是康德便顺手拈来，造成了不应有的“判断力的概念”这么一个词组。实际上，他是想说绝对的大是属于反思判断力范围内的一种特殊属性，是一个以主观合目的性为根据的鉴赏的表象。

为了更加明确崇高论中数量的特性，康德把它与数学的数量作了对比。“通过数的概念(或通过其代数符号)对大小的评量是数学的，而在单纯直观中(按照眼睛的标准)来评量，则是审美的。”[②] 上文刚刚说过，绝对的大不是感性直观，这里又说要在单纯直观中来评量，这种明显的前后不一又是源于用语的随便。实际上，前面说绝对大不是感性直观，是指它不能完整地呈现于感

① 《判断力批判》第25节，《康德全集》第5卷第249页，参看宗译本第87页。

② 《判断力批判》第26节，《康德全集》第5卷第251页，参看宗译本第90页。

官面前;这里说要在单纯直观中来评量,是说不能像对待认识对象那样诉诸知性能力,而是单凭感官来直接把握,其结果不是对事物的大小的真实、准确的描述。在数学中,对大小的估量要通过数的概念。数的概念是知性所提供的有关量的准确知识,具有逻辑的有效性。在数学中,永远不会有最大的量(无穷大和极限与这里所说的最大的量不是一回事),任何一个自然数都可以加一就反映了这种情况。当我们抛开数的概念,放弃实际测量的企图,在单纯的感性直观中,以情感的方式来处理事物的量,那情形就完全不同了。这时,我们把一个对象直接看成是绝对大的,我们直觉地观望,在我们的情感面前造成一个主观的最大的量,它引起了我们的崇高感。

区分数学的大和审美的大的关键在于采取不同性质的尺度。在物理范围内,尺度是确定的,大家公认的。鉴赏活动中如果出现了量的问题,要估量一物的大小时,自然也要有一个尺度。但这个尺度不能作为确定的单位来使用,用它衡量的结果也不能构成准确的数量,仅仅能帮助我们认定一对象超越同类的其他事物。这种尺度没有客观的普遍性,只能"推断每个人都能接受",这种"在反思判断力中充作基础的尺度"① 是没有逻辑效力的。鉴赏活动不限于崇高,还有其他各种事物。对于各种各样的对象,我们往往有各种各样的尺度。这些尺度也都是主观的、人为的,是在经验中形成的。例如,"我们所熟悉的人的中等尺寸(即上文所说的经验范型——本书作者)"②。康德提出这类尺度来讨论,目的还是要突出数学的崇高的特点。一般的对美的判断

①② 《判断力批判》第25节,《康德全集》第5卷第249页,参看宗译本第88页。

所用的尺度是不确定的中间类型,而崇高的数量尺度则是大的极端或极端的大,也就是无限本身。

"无限是绝然地大的。和它相比,一切其他事物都是小的。"要得到这个结果,就用得着无限这个尺度了。但无限是难以捉摸的,不可能用数学来表示,也不能有一个完整的直观,因而衡量绝对大的尺度只能是一种"心意能力(vermogen des gemüths)",这种"心意能力"能够超越一切感官尺度。经过这样一转,无限大的尺度就内在化为一种主体机能。这就是说,在鉴赏中判定无限大时,我们根据的不是外在的具体有限的标准,而是我们内心的能力、情感、思维。无限不能完全呈现在直观中,但我们却可以思维它,而且能够把它作为一个整体来思维,在意识中构想出一个无限大的意象。康德这里用了一个希腊词"noumenon",意为只能想象、思维而不能用感官感知的对象。每当对象的量的方面超越了我们感官的尺度,感性无法把握的时候,我们心中超感性的心意能力就会被动员起来,打破感性的局限,以自身为尺度去估量无限的整体。

主体如何知道对象的量是超感性的呢?康德认为这还要由想象力来决定。想象力在构造表象时,是在时间序列里渐进地进行的。感官一边感受、摄取,想象力一边把先后得到的印象综合起来。感受和摄取没有困难,随时可以进行,但随着得到的感性材料越来越多,综合就发生了困难。因为当时间达到某一点时,起初摄取到的材料已开始泯灭,接下去就会出现如下状况:前面收多少,后面就丢多少,只能留下在数量上恒定的直观。显然,对于无限大的对象,想象力是无能为力的,于是它便求助于更高的主体能力,那就是理性。理性把绝对大或无限的观念作为尺度来衡量对象,形成了崇高的审美表象。

（二）力学的崇高

在讨论“关于崇高感的研究的区分”时，康德简略地提到力学的崇高是由想象力与欲望能力相关而产生的。在专门论述力学的崇高时，康德才给出了力学的崇高的明确定义：“自然，在审美判断中被看作力量，而这力量对我们又没有威胁，这时自然就是力学的崇高。”① 这个命题的主词是“自然”，为了突出这种地位，康德把加了定冠词的“自然”放在句首，用逗点把它与其他成分隔开。如果去掉从句之类的连带成分，这句话可缩减为：“自然就是力学的崇高。”这种句式给我们的信息是，力学的崇高主要是针对自然对象的。

说“自然就是力学的崇高”当然是不准确的，必须加上应有的限制，指明哪一部分自然或什么样的自然才是力学的崇高。但康德并没有用定语或定语从句去修饰“自然”一词，而是用了一个说明情况的状语从句“在审美判断中被看作力量的”，这表明力学的崇高不是指具有某种性质的自然对象本身，而是另有含义。这有两个方面。首先是“在审美判断中”，这规定了力学的崇高所从出的情境或状态，即必须是在人与对象发生审美关系，主体采取审美态度时，才可能有力学的崇高。如果主体采取认识态度，与对象处于认识与被认识的关系中，自然即使真正赋有伟力，也不会显出崇高的性质。其次是“被看作力量”，这表明在审美判断中自然对象是否显出巨大的力量，取决于主体的心意。对象可能真的有力量，也可能没有力量，仅以某种形态显现于人的感官或理智面前。但不管是否真的有力量，在审美判断中都被主

① 《判断力批判》第28节，《康德全集》第5卷第260页，参看宗译本第100页。

体"看作"有力量。

在康德对力学的崇高的规定中,有一个重要的附加条件,那就是"对我们又没有威胁"。一对象被评为力学的崇高,必须能引起恐惧。但紧接着康德就在括号里对此加以限制,指出"并不是反过来每一个引起恐惧的对象在我们的审美判断中都被认为是崇高的"[①],能引起恐怖的对象中,可称为崇高的只是一部分,另外一部分则只能是单纯的恐怖对象。一条在脚下逶迤而行的毒蛇,深夜荒野中的狼嚎,只能叫人毛骨悚然,毫无崇高可言。此外,审美的崇高还需要另外一个条件,就是对象对我们没有实际威胁。假如我们亲历险境,如崩塌的岩石到了头上,火山喷出的岩浆就要把我们吞没,张牙舞爪的猛兽向我们扑来等情境,岩石、岩浆、猛兽等无论如何显不出崇高性来,因为这时我们和对象之间不可能是审美关系,我们没有审美心境,对象只能带来恐惧。如果虽有险境,而我们与它有一定距离,令人恐怖的对象对我们并没有直接的威胁,它就可能成为崇高的对象。而且这类景象越是可怕,吸引力就越大。

关于力学的崇高的根源和心理机制,在论述一般的崇高现象时已有所交待,在专门研究力学的崇高时,又从所谓"力学的"特殊角度,进一步展开讨论。最根本的一条仍然是上文讲过的,即令人恐惧的对象之所以崇高,是"因为它们把心灵的力量提高到平常的中庸状态之上,在我们内部发挥出完全是另一种类的抵抗能力,给我们勇气能够与自然的表面上的至上威力较量一番"[②]。对

① 《判断力批判》第28节,《康德全集》第5卷第260页,参看宗译本第100页。

② 《判断力批判》第28节,《康德全集》第5卷第261页,参看宗译本第101页。

此康德又作了具体的解释：从物理上讲，亦即从实际上看，我们的力量不足以与自然的无比威力相抗衡，并且几乎完全没有抵抗能力，但我们有一种心灵能力或精神能力，有一种“非感性的尺度”，它使我们独立于自然，使我们对自然具有一种优越性，在这种优越性之上又建立起完全不同于受到外在自然的威吓时所产生的那种“自我保护”的“自我保护”。这种“自我保护”不是阻止或减轻自然暴力的实际侵害，不是使我们摆脱真正的危险，它只是一种精神上的尊严感，这种尊严感即使在真正败在自然威力之下时也能保持我们人格里面的“人性(mensohenheit)”不被否定。康德之所谓“人性”指的是人之所以为人的本质属性，主要是高尚的精神素质、道德情操等。动物只有一种自我保护的本能，那就是维护生命、逃离危险的意向，如果不成功，它便彻底失败了。人则不然，在肉体方面遭到失败之后，仍可保持精神的崇高，这种崇高感更使失败者超越于失败之上。

康德设想人们会发问：欣赏力学的崇高要处于完全安全地带，观赏者本身并没有真正的危险，其精神能力的崇高性是否因此而缺乏严肃性？换言之，我们是否会因为隔岸观火而幸灾乐祸呢？康德的回答是否定的，因为崇高的根源就在人类的精神本性中，精神活动的真实性不取决于是否亲历险境。危险对我们是不真实的，崇高感却是真实的。幸灾乐祸的人任何时候都不会有真正的崇高感。

在《判断力批判》第二十八节中间，康德笔锋一转，未加任何铺垫就直接由自然过渡到社会和人，并且似乎想说明引起崇高感的危险要有真实性。欣赏崇高的景象时，我们自己要避开危险，但却希望或要求我们所观赏的险境是真实的。康德认为，

在任何社会里人们都赞赏那种“不惊恐，不畏惧，不避危险，同时又以充分的思考精力充沛地进行工作的人”[1]。为了验证这种观点，康德在政治家和将军之间作了对比。据康德所说，当时欧陆曾有关于政治家和将军之中哪一个更值得尊敬的争论，结果当然是各执一词，并且也确实各有根据，哪一方也不能说服另一方。对于这种争论，大概康德也莫衷一是。但从审美角度看，康德则肯定后者。在他看来，将军要比政治家更崇高，更值得赞赏，因为将军们除运筹帷幄之外，有时还要披坚执锐，亲冒石矢，经历各种险境而能镇定自若，表现出精神和性格上的崇高。政治家则与此不同。虽然欧洲的政治家不似旧中国的政客那样卑劣、狡诈、自私、蛮横、伪善、冷酷，但人们仍把他们看作职业说谎者和吹牛家，除少数像华盛顿那样为公众所爱戴的人之外，大多数政治家都很难受到人们的尊敬。康德这一闲笔表明他内心深处对政客们是大不敬的，虽然他为了某些实际的利害也不得不向普鲁士大臣和俄国女皇那样的权要俯首。

康德认为，社会性的活动中，危险最大的是战争。战争具有破坏性，这种否定的方面谁也不能否认。但假如战争是为了维护社会秩序和公民的权利而进行的，那就有了崇高性，参与战争的人所冒的危险越大，在危险中表现得越勇敢，就越值得尊敬，越崇高。康德还有一个奇特的看法：战争会提高公民的勇气，使人精神振奋，昂扬向上，亦即使人变得更崇高。“反之，一段长时间的和平会使纯粹的商业精神以及低级的自私、怯懦和软弱占优

---

① 《判断力批判》第28节，《康德全集》第5卷第262页，参看宗译本第102页。

势，使人民的思想风貌变坏。"①

政治家之可鄙，将军和战士之可敬或崇高，是旁观者审美判断的结果。那么，亲临战阵殊死搏斗的战士或正在从事其他危险事业的人自身的感受又是如何，他们是否会对自己的行为作出肯定的审美判断，是否会有崇高感呢？康德没有说。根据他所提出的基本观点，亲历危险的人自己对当下的险境不会采取审美态度，不能因静观自己与之恶战的危险而产生崇高感。不过从常情来看，履险如夷的人会有某种自豪感却是可能的，但那已经不是审美性的了。

康德还提到宗教，他认为在宗教中，如果一个人只是单纯地屈服于上帝的威力，带着畏惧和恐怖拜倒在他面前，感到自己的力量不足以抵抗上帝的意志，这样他就不能对上帝产生崇高感。只有他意识到自己的目的与上帝一致，在自身认识到一种"合乎上帝意志的信念的崇高性"，这种自身内在的崇高性使他克服对自然威力的恐惧，才能产生对上帝的崇高感。康德实际上是说人对上帝的崇敬乃是对自身信念的崇高性的崇敬，对上帝的崇高感来源于对自身使命的崇高感。这与康德把宗教划定在理性范围内的思想是一致的。

在论述力学的崇高这一部分里，也是在整个崇高论的末尾（第29节），康德还讨论了一般的崇高判断的模态问题。这一问题本应在前面（第24节）讲崇高判断的四个要点时交待清楚，但康德在那里只是一笔带过，并未展开。这里令人瞩目地以单独一节来讨论崇高判断的模态，是因为前面已较为充分地论述了崇

① 《判断力批判》第28节，《康德全集》第5卷第263—264页，参看宗译本第103页。

高的量、质、关系三个方面，唯模态问题尚属悬疑，故必须在结束崇高论时稍微详尽地予以论证。

讨论崇高的模态是要论证其必然性，而所谓必然性又和美的判断的情形一样，是要求每个人都赞同一个崇高判断，其要害是找出这种普遍赞同的根基。

康德认为，与美的判断相比，崇高判断更难获得一致的赞同。美的判断的必然性的基础是人同此心、心同此理的"共通感"，而崇高的判断把"自然看作观念的图式"①，涉及到理性观念，要求主体对各种观念有较强的感受性，这种感受性则要求认识能力的高深修养。因为人在认识能力方面有高低、深浅、敏愚、文野之分，故而在崇高的判断上很难获得一致，其必然性很难得到保证。"实际上，没有道德观念的发展，我们受过文化熏陶的人称为崇高的东西，对于那些粗野的人来说就只显得可怕。"②野蛮人固然也有部族的道德习俗，但他们缺乏充分发展的、来源于理性的道德观念，不能"把自然看成是观念的图式"，在自然的威力面前只感到恐惧和危险，不能从自身内在的精神品质中产生出一种理性的优越感，使自己超越于自然的威力之上，所以他们不会对自然对象作出崇高的审美判断。康德举出瑞士学者本尼迪特·索绪尔(1740—1799，著名语言学家费迪南·索绪尔的曾祖)的《阿尔卑斯山游记》中所记叙的阿尔卑斯山麓萨沃伊(Savoy，法国和意大利交界处)地方的山民称雪山的爱好者为傻瓜为例，来说明有教养的人与粗俗的人在崇高感上的差异。

纵使存在着这种差异，康德仍然认为崇高的判断具有必然

①② 《判断力批判》第29节，《康德全集》第5卷第265页，参看宗译本第105页。

性,会得到大多数人的赞同。上面关于崇高判断的差异的论述,主要是为了说明美与崇高在模态上的不同。由论述差异转到主张普遍赞同,康德是以限制文化教养的作用来完成的,"虽然关于自然的崇高的判断需要(比对美的判断更多的)文化教养,但这种判断并不因此首先由文化造成,也不是仅仅依据习俗引入社会的,而是在人类本性中有其根基"①。按康德的伦理学说,道德律令是先验的,它存在于人的心灵之中,凡有良知的人都有先天的道德观念,而这正是崇高感的基础。因此,对自然的崇高判断,在所有具有健全理性的人中都可找到共同的心灵根据。康德认为,这样崇高判断的必然性就得到了有力的保证。当然,这种必然性不同于认识中的必然性,它不是截然的肯定,只是"相信有权要求于每一个人"②。在这里,"相信(glauben)"、"有权(uns lerechtigt)"、"要求(ansinnen)"等字眼表明,康德的立场已弱化了许多,崇高判断的必然性要大打折扣。但这个已经弱化了的必然性对康德却是至关重要的,它毕竟还显示出一条先验原理——先天的道德观念产生了崇高判断的必然性,并把崇高的分析从当时颇有势力的英国经验主义的崇高论中分离出来,提升到先验哲学的高度,成为批判哲学的一部分,从而完成了全部审美判断力的分析。

我们知道,康德各个时期的美学在内容和性质上是不同的,但在重视崇高这一点上却是一致的。康德之所以一贯重视崇高,是因为崇高的根源在于人的道德情感,由美——崇高这个途径可以使理论理性很容易地过渡到实践理性,完成两大领域的沟

①② 《判断力批判》第29节,《康德全集》第5卷第265页,参看宗译本第106页。

通。另外,人心中的道德律令是他所惊叹的东西,崇高是道德情感的升华,它比美更有价值。如果套用席勒所说的"只有当人是充分意义的人的时候,他才游戏;并且只有当他游戏的时候,他才是完全的人"那句名言,可以说,只有当人是充分意义的人的时候,他才有崇高感;并且只有当他有崇高感的时候,他才是完全的人。这是康德心中所有而没有写出来的话。他对崇高谈得少,对美谈得多,但在他心中,崇高却在美之上。

康德对崇高的分析是按美的分析的模式进行的,其详尽程度远不如后者,但在理论上却更符合康德的基本观点。康德美学最根本的要点是主体性,对美的分析就体现了这一点。但不管康德怎样强调对美的鉴赏判断只关系到主体的情感,总还要有外在客体作为对象,否则鉴赏行为就不能发生。与此不同,对崇高的鉴赏却可以完全没有对象,仅仅由人的心意活动就可以产生崇高感。征之鉴赏实践,也可以看出,崇高的最终根源确实在人的心里,康德崇高论的合理成分更多一些。

康德的崇高理论是在博克的思想基础上发展起来的,某些观点直接来源于博克,但在康德手里得到了充实和提高。在十八世纪末期,这是最完善最深入的崇高理论,到目前为止,也没有发现哪一家在崇高理论方面超过康德。现当代美学注意的是审美经验、艺术本体论、艺术解释和接受等问题,几乎不再有人提起崇高问题,从这一点看,康德的崇高理论也弥足珍贵。

第二节　艺术和天才

在《判断力批判》中,艺术论占有相当的篇幅,表明康德很重

视艺术在人类审美活动中的作用。

一 康德的艺术经验

在各门艺术中,康德较为熟悉的是文学。在诗歌方面,他比较喜欢古代作品。荷马是他经常提的一位古代诗人,他称荷马为古代的天才,把《荷马史诗》与其他古代作品看作是艺术趣味的永久的典范。但在古希腊和罗马作家中,康德更喜欢罗马作家,认为罗马作家的趣味更高雅,更注重法则。近代外国诗人中,康德比较喜欢弥尔顿,时常引用《失乐园》中的诗句。对于同时代的诗人,他不甚喜欢。康德逐步成名时,与他同龄的克洛普施托克也正值鼎盛时期,但从康德的著作和遗留的文稿看,克氏的诗歌没有给他留下什么印象。

在各类体裁的诗歌中,康德最喜欢教诲诗(lehrgedicht)。他认为诗人使用的媒介有三种:情感、直观和概念。这三者之中,情感是最粗俗的,直观次之,最高雅的是概念,而教诲诗多用概念来教育人,有益于道德的培养。他所摘抄的罗马诗人的诗歌中,大多是有训喻意味的作品。此外,他也比较喜欢讽喻诗,因为这类诗与教诲诗很接近。拉丁诗人普西尤斯、尤文纳尔、马舍尔、贺拉斯,法国作家孟德斯鸠、布封、蒙台涅、伏尔泰,英国诗人蒲伯、艾迪生、斯梯尔等人的讽刺作品都是康德所重视的。这种对讽刺作品的爱好也扩展到散文作品,他特别喜欢斯威夫特、理查森、塞万提斯的讽刺小说,对这些小说中的情节、人物都有所了解。

康德对戏剧的知识,据著名康德研究专家卡尔·福兰德说,要比已刊行的著作所披露的丰富得多。第一部康德传的作者波

洛夫斯基说康德青年时代很爱看戏。他熟悉莱辛的早期剧作。比较起来,康德不太喜欢悲剧,对喜剧却有浓厚兴趣,哥尔多尼、莫里哀等人的作品都是他所喜爱的。对于莎士比亚,康德也有一定程度的了解。据认为,康德的英语不太熟练,读原文有困难,他可能是通过魏兰德(1733—1813)的译文来阅读莎剧的。他在《人类学》一书中曾提到莎剧《温莎的风流娘儿们》中的人物福斯塔夫,1793 年的遗稿中曾出现过哈姆雷特的名字。[①] 康德注意到莎士比亚的剧作打破了三一律的束缚,为戏剧注入了新的因素,故而称莎士比亚为天才,但同时又认为莎士比亚的天才是粗野的,可能创造出粗俗的作品。[②]

对于造型艺术,康德的直接知识不如语言艺术。康德一生除到乡间当家庭教师的几年以外,几乎没有离开过哥尼斯堡,艺术见闻远不如到过希腊和意大利的温克尔曼和歌德。尤其是建筑艺术,那时照相术尚未发明,了解外地建筑的真实风貌极为困难,康德对建筑艺术的感性知识只限于哥尼斯堡,而这座东普鲁士城市的建筑风格极为单调,几乎见不到可称之为美的建筑物。唯一给人较深印象的是 1255 年为纪念波希米亚和莫拉维亚国王奥大卡二世(Otakar II,1230—1278)而建造的"国王城堡",但不是因为其美观而是因其庞大和历史意义。哥尼斯堡的建筑大多是中世纪的哥特式风格,康德觉得这种风格是粗俗甚至丑陋的,到处充满了繁冗的装饰。[③] 康德著作中曾提到过罗马的圣彼

① 参见《康德全集》第 15 卷第 875 页。

② 参见卡尔·福兰德《康德生平与著作》第 242 页,汉堡弗利克斯·迈诺出版社 1977 年。

③ 参见《康德全集》第 16 卷第 110 页。

得大教堂和金字塔，当然也是根据文献记载或他人转述。关于雕塑，康德大概也没有更多的感性知识。他对雕塑的看法几乎完全来自温克尔曼，把古希腊、罗马的雕塑作品奉为永恒的典范。绘画方面的情形稍好一些，康德在哥尼斯堡有机会看到一些优秀作品的复制品，例如丢勒、克拉纳赫(1472—1553)、费尔纳(1714—1789)、布芬尔(1605—1638)等人以及尼德兰画派(伦勃朗等人)的作品。对于音乐，没有证据表明康德精通或熟悉，他家里没有乐器，据认为他也不能演奏任何一种乐器。但康德在菲特烈学校时学过音乐，德意志又是一个音乐民族，所以不能说康德对音乐一无所知。据卡尔·福兰德说，康德青年时代时常光顾剧院，也常赴音乐会。不过那时德国音乐的黄金时代尚未到来，那时海顿还是个默默无闻的青年，神童莫扎特刚刚引起公众的注意，贝多芬还没出生，音乐会上演奏的曲目主要是巴赫、亨德尔、格鲁克(1714—1787)等人的作品，这就使他的音乐知识在今天看来有些单薄。从现有材料看，康德比较喜欢民歌，在民歌中尤喜莱茵酒歌(Rhein wein liede)。在器乐方面不太喜欢独奏，而爱听重奏和合奏。康德曾研究过音乐理论问题，在这方面他主要是通过卢梭和达兰贝尔间接地接受了法国音乐理论家拉莫(Jean Philippe Rameau，1683—1764)的观点，认为和声是全部音乐的基础，它在美感的力量上要超过旋律。康德把音乐对人、对审美的意义看得很重，他认为缺乏音乐感的人会对诗歌的美和自然的魅力失去感受性。

从康德的艺术环境和他的艺术知识判断，他所持的是一种古典式的艺术观，这种艺术观的背景是古希腊、罗马、文艺复兴时期以及启蒙前期的艺术作品和理论。这里所说的古典式的艺术观不是法国古典主义，它否定三一律之类的法规和教条，提倡

天才和灵感,提倡创新。从本质上看,这是一种由更古老的朴素艺术观越过法国古典主义向浪漫主义的过渡。

二 什么是艺术

什么是艺术?这是首先要解决的问题。欲知何谓艺术,就要弄清它的本质特征,就要把它与其他事物区分开来。因此,康德像他一贯所做的那样,把艺术与非艺术加以对比,在对比中突出艺术的特点。

(一)艺术不同于自然。艺术和自然是绝然不同的两类事物,与自然相比最能见出艺术的一般特征。所以在讨论"艺术一般"的第四十三节的开头,康德就直接提出"艺术区别于自然"[①]这样一个看法。艺术作品与自然的最大区别在于它是"一种人工产品"[②]而不是一种自然作用的结果。由于是人工产品,它就又有了另一重要特征,即它是以理性为基础的有目的有意图的自由的产品。康德以动物的"劳动产品"与之相对照,以说明人工产品的上述特性。

(二)艺术不同于科学。把艺术同自然区别开来,还不能准确地规定艺术,因为与自然有别的事物并非全是艺术,还要把艺术从其他非自然产品中区分出来。同属人类精神创造物的两大分支是艺术和科学,指出艺术与科学的不同之处,就能进一步突出艺术的特征。因此,康德接着就论述了艺术与科学的不同。在康德看来,艺术是"人类的技巧",科学是知识。康德又把这种差

①② 《判断力批判》第43节,《康德全集》第5卷第303页,参看宗译本第148页。

别表述为"能不同于知(konnen vom wissen)",用的是两个名词化的动词。konnen 不同于康德惯用的 vermogen 一词,后者指认识、情感、欲求等机能(即知性、判断力和理性等),前者是指这三种能力之外的技能。两者的不同在于机能各有先天原理,可以施以先验的批判;技能没有先天原理,只能做而不能解。某些事情,人们能够学会怎样做,且学会怎样做就果真能做出来,这就不是艺术。另有些事情,尽管你知道应该怎样做,但你却没有必要的技巧来实际完成它,这类事物就属于艺术了。

(三) 艺术不同于手工艺。康德是从目的、制作活动和结果等方面来揭示艺术与手工艺品的区别的。从目的看,艺术是为了获得愉快的感受,手工艺是为了赚钱,所以康德说"艺术可以称为自由的,后者则可以称为赚钱的艺术(lehnkunst)"①。从制作活动的性质看,艺术活动自身是令人愉快的,"好像它只是游戏一样"②,并且是完全按照艺术家的构想而操作的,在艺术创作中艺术家保持了真正的主体性,他的主观愿望可以全部灌输到作品中去;而手工艺则是一种劳动,一种谋生的工作(beschaff-tigung),对于主体来说,这种工作只能令人痛苦,毫无愉快可言。从结果上看,手工艺产品与生产者几乎没有什么关系,生产出来就被别人占有,生产过程一结束,生产者与产品便互相脱离,毫不相干。对手工艺工人来说,生产的结果只能拿到一点工资,至于产品的命运,他根本不必操心。艺术产品的情形如何,康德没有说,但从他把艺术与手工艺相对举来看,两者应是不同的。我们从常识中可以看到,艺术产品是供人欣赏的,是审美对

①② 《判断力批判》第 43 节,《康德全集》第 5 卷第 304 页,参看宗译本第 149 页。

象,而且首先是供创作者自己欣赏的审美对象。如果说对审美对象的鉴赏乃是一种真正意义上的占有,那么艺术品的最先占有者就是艺术家本人。艺术家作为创作者,与产品紧紧地联在一起,即使作品被卖给别人,艺术家的名字也总是与艺术品同在。

但艺术与手工艺毕竟还有相似或交叉之处,在艺术和手工艺之间划出明确的界限并不十分容易。至于到底如何划分,康德提出了一个很模糊的标准,就是看其中作为基础的"才能(talent)的比例"。所谓"才能",是指经训练而获得的熟练技巧,包含规律和法则,即他所说的"强制性的东西(zwangsmabiges)"或"机械性的东西(mechanismus)",这种成分多的当是手工艺品,这种成分少的则是艺术品。康德看到,这标准很难掌握,真正的艺术中也有这种成分,如他所提到的诗艺里就包含着语法、词汇、韵律等可学得的"机械性的东西"。这里又显出康德的一贯特色,强调某一方面时,总不忘记另一方面。这样一来,全面固然是全面了,但同时也就随处埋下了矛盾的种子,使一种表面上极有条理的学说变得纠缠不清。

三 什么是美的艺术

上面提出,艺术不同于自然,它是人工产品;艺术也不同于科学,它是技巧而非知识;艺术又不同于手工艺,它是自由创造的结果,是自身令人愉快的。但不同于自然、科学和手工艺的并不一定是严格意义上的美的艺术,例如宗教仪式、巫术等等。为了把握美的艺术的本质特征,还需要把它从一般的艺术中区别出来。所谓一般的艺术就是适合上述三个条件的艺术,包括机械的艺术和审美的艺术,审美的艺术之中又包括快适的艺术和美

的艺术。因此，要区分出美的艺术，就要分两步走，第一步要把机械的艺术与审美的艺术分开，第二步要把快适的艺术与美的艺术分开。

所谓机械的艺术是与"关于某一可能对象的知识"[①] 相关的，这种艺术就借助于有关对象的知识来实现这一只是可能的对象，并为此目的而进行必要的活动。例如，你知道了黄金分割的比例是 1∶1.618，据此做出了长宽之比与此一致的像框，这就是机械的艺术。这与上面说的手工艺很相近。如果某类艺术活动不单是制作，还要在制作时以及在产品上感到愉快，并且只以快感为直接目的，那就是审美的艺术。审美的艺术(ästhetische kunst)不是美的艺术(schöne kunst)，前者指一切伴随着快感并以快感为目的的艺术，后者包括在前者之内，是其中的一部分。同属审美的艺术的还有所谓"快适的(angenehme)艺术"，这种艺术的目的是单纯的快感，其表象(即其感觉方式)就是单纯的感官愉快自身。换言之，这种艺术活动没有形式因素，没有认识机能的参与，感觉就是全部。再通俗一点说，这种艺术就是单纯享乐。康德举出的一些例子是：筵席上无拘无束的闲谈、戏谑，几案上陈列的美味佳肴，宴会进行中乐队的演奏等。此外，所有的游戏也都属于这一类。

在审美的艺术中，最重要最有价值的是美的艺术。康德对美的艺术的规定与对美的规定差不多，但表述略有不同。他首先把美的艺术概括为一种表象方式(vorstellungsart)，这是指对象呈现于感官和认识能力之前的形态和性质。在美感活动中，对象是

① 《判断力批判》第 44 节，《康德全集》第 5 卷第 305 页，参看宗译本第 150 页。

以单纯合目的性的形式呈现于主体之前的，虽有认识能力(感性、知性和想象力)参与，却没有概念和范畴，只是为社会的交往而进行着“心灵能力的陶冶(cuetur der gemütskrafte)”，从中产生了愉快的普遍可传达性。这种对象可能是自然形成的，也可能是人工创造的。如果有人有意制作这类对象，生产出人造的美的表象方式，也就是美的艺术。

在讨论美的艺术时，康德提出了一个经常被引述的命题：“不存在一种关于美的科学，只有对美的批判，也不存在美的科学，只有美的艺术。”① 这个句子中的“关于美的科学”和“美的科学”，在汉语里几乎是等价的，但在德语中却是语义完全不同的两个词组。“关于美的科学”是指以美为对象的建立在严密的逻辑基础之上的科学学说。康德认为这样的一种科学是不可能有的，因为审美无概念、无目的，与逻辑无缘，无法就审美现象或陈述进行推理、论证。但是，虽不能有关于美的科学，却可以有对美的批判，这种批判就是对审美现象进行描述、分析、探究、澄清、定性、评断，甚至可以找出某种先验原理，就像康德自己所做的那样。“美的科学”的意思是“美丽的科学”，指的是一种具有审美性质的科学，也就是一种其形式悦人耳目的科学。康德认为这样的科学是不可能有的，科学求的是真和有效，与美丑之类风马牛不相及。所以，如果一门科学被认为是美的，那只能是一个“怪物”，不近情理。康德这种看法在当代受到了怀疑，有人认为美与科学并非势同冰炭，科学的表述形式也可能是美的，有人甚至提出“科学美”这样的概念。当代

① 《判断力批判》第44节，《康德全集》第5卷第304页，参看宗译本第150页。

美国学者阿·热(A.Lae)的《可怕的对称》一书的第一章就是"对美的追求"，第一个小标题竟是"美先于真"。开头的一段话颇令人感兴趣："我和我在基础物理学界的同事们是爱因斯坦的理性的后继人，乐于自认为我们是在探求美。有些物理方程丑得让人不愿多看一眼，更不用说把它写下来了。毫无疑问，终极设计者只会用美的方程来设计这个宇宙！我们宣称，如果有两个都可用来描述自然的方程，我们总要选择能激起我们的审美感受的那一个。'让我们来关心美吧，真用不着我们操心！'这就是基础物理学家们的呼声。……审美事实上已经成了当代物理学的驱动力。"① 可见康德"没有美的科学"之说要重新评估了。

康德还提到，"美的科学"可能有另一种含义，那就是为创造和欣赏美的艺术所需要的各种知识，如古代文字、经典作品、历史学、诗学等等。康德也称这些为科学，但这只是与美的艺术有关的科学，他认为这类科学本身也不可能是美的，称它们为美是词语的误用。

四 天才及其特征

从上面的论述中，我们知道，艺术不同于科学，也不同于手工艺，不能按某些既定的规则如法炮制，也不能由逻辑推理而产生，单纯的"学而知之"的才能无法创造出美的艺术作品，这就需要某种特殊的才能——天才来充作艺术的动因。

康德对天才的基本规定是："天才是生而与俱的心灵素质

① 《可怕的对称》，第9—10页，湖南科学技术出版社1992年。

(ingenium),自然通过它给艺术以规则。"[1] 这个定义的要点有三:一是说天才是一种"心灵素质(gemütsanlage)",也就是康德常说的心意机能的特征;二是说天才受之于天,不能由后天可得;三是说天才属于自然,自然通过天才为艺术制定规则。艺术本没有具体成文的规则,无法把艺术创作的要点"归纳在一个公式里"[2],否则如法炮制就可创作出艺术作品,成为艺术家。但一切伟大的艺术典范又无不体现出某种法度,令人觉得不可随意为之。所以艺术当有某种无法之法、不规之规。天有此法而不言,必假诸天才,天才也不能明训,只以作品来昭示。于是天才之所作便为后世法,后来者也就是遵是依,理论家还从这类典范作品中抽象出某些"规则"。这一点大概是康德天才学说中较为独特的地方,以往的天才论中尚无这样明确肯定的提法。法出于人(人为自然立法)是康德的基本思想,理论理性为自然科学立法,实践理性为道德立法,天才也就该为艺术立法。

提出了天才的基本定义之后,康德就由此推论出天才的几个特性。

天才的第一个特性是独创性。这一点有两层含义。第一层含义是天才的作品必须是独特的,不可重复的,空前而又绝后的。第二层含义是天才不按法则来学习和制作,"天才与模仿精神是完全对立的"[3]。关于第一层意思,康德阐述不多。"独创

---

① 《判断力批判》第46节,《康德全集》第5卷第307页,参看宗译本第152—153页。

② 《判断力批判》第47节,《康德全集》,第5卷第309页,参看宗译本第155页。

③ 同上书,第308页,参看宗译本第154页。

性"(originalitat)一词所指是原无此物而首立此物。康德所说的艺术上的独创性的重点是在"观念"，就是我们所说的"立意"，也就是意义的创造。在艺术或类艺术里，对象性事物的意义是人的感性、知性、理性和想象力共同创造出来的。艺术家或康德之所谓天才与常人熟视无睹的客体发生了感应，产生了前所未有的感受，他用艺术的形式把这种感受表现出来，固定下来，就有了独创性的立意。这种感受必是他人心中所无且笔下所无，后人如无意中道及，是为暗合，如有意效颦，则必成东施。天才既有了独创性的观念，也就有可能以独特、新颖的形式把它表现出来，这样也就有了形式的独创性。更可能的是，独创性的观念和独创性的形式本来就是一体，是同时被创造出来的。

对于独创性的第二层含义，康德谈得较为详尽。在专门解释天才的特性的第四十七节里，康德首先认定学习和模仿的能力无论多么高超都不能算是天才，科学中杰出的头脑也都不能称为天才，"因为科学技术是能够被人们学会的，因而也是在探索和思考的自然之路上按照法则可以达到的"①。康德甚至认为他毕生所崇敬的牛顿虽然在自然科学中有过伟大的发现，创立了经典物理学，却仍不能叫做天才，因为牛顿所写的一切不管多么高深，都是从最初的原理按照逻辑规则一步一步地推演出来的，都是可以学会的。与此相反，艺术中的精妙之处，即艺术精神或观念，都是无法学习的。康德以作诗为例来说明艺术之不可传授。他说："人不可能学会巧妙地作诗，虽然可能有详尽的作诗法

① 《判断力批判》第47节，《康德全集》第5卷第309页，参看宗译本第154页。

和优秀的诗歌典范。"[1] 这里应当注意,康德所说的"巧妙地作诗"指的是创作真正富有诗意的、韵味隽永的诗歌。照康德的意思,人可学会作诗,但不能学会作好诗。

天才的第二个特征是典范性。康德说:"因为天才也可能产生独创性的荒唐的东西,所以天才的产品同时必须是典范,也就是示范性的东西,它本身不是由模仿而来,但却必须成为他人评判的标准或法则。"[2] 这是对天才的进一步规定,也是对独创性的限制。凡是能产生前所未有的东西的行为都可以称为独创性的,但所产生的东西却不一定是有价值的,更不一定称得上是精美的艺术品,甚至还可能是怪诞离奇的东西。所以天才的作品在独创性之外,还要能成为典范。要成为典范,必须有严肃、深刻的艺术观念,要有崇高的艺术精神,不是令人望而却步的怪胎。怪诞不经的东西不能成为典范,人们不能从这类东西中悟出任何规范和准则来。因而典范性正是对独创性的限制和补充,没有这一条,独创性就可能走入歧途。

天才的作品是独创的,它不是由模仿他人的作品而来,但它却应该成为普通人评判艺术作品时的范例。上文所说的自然通过天才为艺术立法也含有这一层意思。但也正如上文所说,这标准和法规又不能纳入某种定律和公式,只能由有鉴赏力的人从具体的天才的作品里抽绎出来。所谓成为他人的范例,也不是说让他人依样画葫芦。康德所说的范例,只是一种触发剂。当有相

---

① 《判断力批判》第 47 节,《康德全集》第 5 卷第 309 页,参看宗译本第 154 页。

② 《判断力批判》第 47 节,《康德全集》第 5 卷第 308 页,参看宗译本第 153 页。

应天才的后学者观赏前辈天才的作品时，会产生某种感应，会触发他心灵机能中早已潜伏的观念，使之生长和强化起来，转化为艺术作品。这种作品也是独创性的。艺术的规律、法则就通过天才的范本一代一代传下来，使后人得以继承前人的成就，而不必一切都从头做起。

天才的第三个特征是神秘性。神秘性表现在受之于天、不受主体控制、不可说明这三个方面。

康德从语源学上指出，德语的 genie 一词是由拉丁语 genius 而来，genius 源于动词 gigno，gigno 义为生育，genius 就是生而与俱之义。所以"天才"一词本身就已包含着受之于天的意思。天才有一个在他诞生时上天赋予他的"守护和引导的精灵"①，天才的独创性的观念就来自这一精灵。至于上天把这一精灵赋予哪一个人，在人群中有这种守护神的能有几何，那当然是无从推测和查考的。由于天才是受之于天，不能传授和继承，所以"人亡技绝"，直到大自然再创造出另一个天才。

神秘性的另一表现是不受主体控制。天才在创作时，"自己并不知道各种观念是怎样在他内心出现的，并且也不受他的控制"②。这里讲的仍然是观念。创作时主体首先要有某种艺术观念，即某种可由艺术表现出来的思想、情绪或感悟。这类内在的精神产物不能由逻辑推论而产生，也不能由分析某些已有的概念而产生，客观对象本身也不能自发地显示出来，只能来源于主体的天才，也就是那个生而与俱的精灵。但是这个精灵把诸多艺术观念放入或引入天才心中。"行为"却不受主体的控制，不顾天

①② 《判断力批判》第 47 节，《康德全集》第 5 卷第 308 页，参看宗译本第 154 页。

才本人的意愿,也不按他预定的计划来实现。

由于天才的创作活动不受天才本人的控制,他当然不知道这一切是怎样发生的,因而也就不能"描述出来,或科学地加以说明"[①]。康德认为,像荷马和魏兰德这样的天才也不能说出他们是怎样创作出《荷马史诗》和《约翰娜·格蕾太太》的。

天才的第四个特征是只与艺术相关而与科学无涉。这实际上并不算是一个特性,只是限定了天才活动的范围。康德说:"自然通过天才不是为科学而是为艺术制定规则,并且只是在这艺术是美的艺术的范围内才是如此。"[②] 我们已经知道,在康德心目中,天才是非理性、非逻辑的,所以它不能为科学立法,而只能为艺术立法。天才为之立法的艺术也不是一般的艺术,而只能是美的艺术。

通过对天才的基本规定,以及由这基本规定推论出来的一些特性的论述,得出了美的艺术必是天才的艺术的结论。但康德又像他一贯所作的那样,接着就来了一个保留,提出美的艺术虽是天才的艺术,不能学习和模仿,但"不存在一种美的艺术,其中没有某些机械性的东西,这些机械性的东西要依据规则来掌握,因而就有某种教范(schulgerecht)构成了艺术的基本条件"[③]。这样,康德一下子就从天才的艺术无定法跳到艺术有规则可学的观点上来了。他甚至讥讽那些一味迷信天才而藐视一切法规的人,称他们为"浅薄的头脑",说这些人相信没有比从一切教范

---

① 《判断力批判》第47节,《康德全集》第5卷第308页,参看宗译本第153页。

② 同上书,参看宗译本第154页。

③ 同上书,第310页,参看宗译本第156页。

的束缚中解放出来更能显示出自己是迎风怒放的天才了，并相信他们骑在一匹野性的马背上要比骑在一匹训练过的马上更威风。在这里他转而认为天才不是全能的，它只能为美的艺术提供素材(stoff)。所谓"素材"，不是我们今天所理解的来自现实生活的原始材料，而是上文提到过的"艺术观念"。在康德看来，"艺术观念"是艺术作品最根本的材料，整个艺术作品都是由它生发出来的。但天才所提供的素材本身类乎飘渺的幽灵，没有肉体是无法现身的。它必须取得某种形式，这就需要技能，而技能只有经过学习和训练才能获得。康德这一保留说明绝对的天才论是很难站住脚的。

五 天才与鉴赏力的关系

明确了天才的本性，康德就来讨论天才与鉴赏力的关系。因为"审美判断力的批判"是分析鉴赏判断的，一切论题都要与它联系起来。但实际上，康德在这一部分(第48节、第50节)中所谈到的问题远远超过了这种联系。

天才与鉴赏力的不同，除了我们已经知道的以外，还有功能和范围的差异。从功能上说，鉴赏力或趣味是用来评定美的对象，天才则是用来创造美的艺术作品；从范围上说，鉴赏适用于自然美，天才适用于艺术美。换言之，自然美是鉴赏力的对象，艺术美是天才的对象，因此就可以反过来从其对象入手来考察各自的特性及两者的区别。到这里，康德才提出我们觉得早该谈到的自然美和艺术美的问题。

在一般人看来，自然美是自然物之美，也就是自然产生的山川草木、鸟兽虫鱼的美，艺术美就是各种艺术品所显示出来的

美。这虽然犯有同义反复的毛病，却也找不出更好的办法来为两种美下定义。但康德毕竟是康德，他不满足于这类没有多少价值的定义，总是力图在较深层次上发掘和表述事物的本质。他给自然美和艺术美所下的定义就不同凡响："一自然美是一个美的物；艺术美是一物的美的表象。"① 这里完全没有同义反复，从我们意想不到的视角规定了两种美的本质特征。

康德没有具体解释何谓"美的物"和"美的表象"，我们只能就这一陈述进行语义分析。在上引命题中，"自然美(naturschönheit)"和"艺术美(kunstschönheit)"都是抽象名词，表示两种抽象的美的属性。所谓"物"(ding)就是客观对象，侧重点当然指自然形成的各种事物，也不完全排除人造的非艺术品。这里康德用这个词还有一层隐含的意思，那就是"物本身"，但不是"物自体"，而是作为现象的物本身。这是由它与下半句的"表象"相对举而显示出来的。我们知道，所谓现象，在康德哲学中也必须以表象的方式呈现于人的意识，否则便只能停留在不可知的物自体状态。康德这个既非物自体又非表象的物，只能与艺术中美的表象相对比才能理解。与自然美相关的物侧重于指物自身的存在样态本身，或物的单纯形式，它无目的，无概念，也不存在完满性的问题，只有无目的的合目的性，显然，这几乎就等同于他所说的纯粹美。与此相反，与艺术美相关的却不是物本身，而是物的一个表象。表象(vorstellung)一词在德语中兼有想象、概念、想法、表演等含义，康德在此用以指经过艺术家加工制作出来的物象，以及艺术家所赋予这一物象的意义和借这物象所

① 《判断力批判》第48节，《康德全集》第5卷第311页，参看宗译本第157页。

表现的观念。因而“一个对象的美的表象……在本质上只是一概念的表象形式，那概念就通过这形式而被普遍传达”①。在关于自然美和艺术美的定义中，处于主词和宾词之间的是系动词“是”。“是”在西文中有存在、等同、归属、具有某种性质等多种含义。在上述定义中，它取的是哪种含义呢？显然，它不是在陈述主词存在与否（虽然它隐含有肯定存在的意思——本体论的承诺），也不是说与宾词等同，因为美这种抽象属性不可能等同于一物或一表象，也不同于“雪是白的”这种判断，不是说主词“美”具有宾词“物”、“表象”的性质，更不是“A 是 B”那种归属判断，因为美不可能是物的集合或表象的集合的一个元素。这个“是”的语义不在上述几种之中，从语境看，它的意思是“在于”、“与……有关”、“表现在”、“由……体现出来”等，它表示自然美与物有关，由物本身体现出来，艺术美则仅与物的表象有关，由表象体现出来。

就康德对两种美的区分的实质而论，还是说艺术美是有概念、有目的的，并以完满性为条件。判断艺术美时，必须先对艺术品有一个概念，知道那艺术品是何物的表象，其目的是什么，要达到什么样的效果，同时还要判断艺术家在何种程度上实现了他的预定目标，然后方知他所创造的物的表象是否美。而这一切在评判自然美时都是不必要的。看见一枝野花，我们只觉得它美，感受到审美愉快，这就可以了，不必知道那花的名字以及它在植物学上的分类。

但现实世界是无比复杂的，什么都不能绝对化，自然美也不

① 《判断力批判》第 48 节，《康德全集》第 5 卷第 312 页，参看宗译本第 158 页。

能一概而论，否则又会出现难以自圆的情况。因此康德立即指出自然界里有生命的对象(特别是动物)与无生命的对象有所不同，评判它们的美时，要涉及到客观的合目的性。例如人或马这样的生命体，就要考虑其形体是否合目的。如果说一个女人的形体是美的，那实际上就是说她的身体构造和形态适合于她的目的。女性躯体的目的自然是生育，合于这一目的就令人觉得美。

由于自然美在物，艺术美在物的表象，这两种美就产生了又一重要差别，即自然美必须本身是美的，不能丑，艺术美则可以表现丑的事物。自然美在物，物不美就决不会引起审美愉快。艺术美则不然，艺术表现的对象可以是美的，也可以是丑的。问题在于艺术是"美地描写"自然事物，不是描写美的自然事物。两者之间大有分别。描写美的事物是选择自然中(包括社会事物，在西方，广义的自然就包括社会在内)美的对象，照原样表现出来就会是美的。"美地描写"是一种表现方式，它要对事物进行加工改造，使其适合人们的主观心意机能，削弱其不合目的的一面，这样就可以化腐朽为神奇，变丑为美。康德认为，像狂悍、疾病、战祸等都是丑的事物，但却不妨"很美地被描写出来"①，甚至可以在绘画里直观地表现出来，让人看了而不觉其丑。但令人作呕的现象是一例外，不管你怎样"美地描写"它，都不会令人愉快。因为面对这种描写，我们总是不由自主地想到那被描写的对象，在心理上不能区别对象自身与其艺术表象。现实中令人作呕的东西，在艺术中仍然令人作呕。康德还认为，各门艺术中，雕塑以三维空间来表现对象，与自然很难区别，所以不能表现丑的对

① 《判断力批判》第48节，《康德全集》第5卷第312页，参看宗译本第158页。

象，美的原则应是第一位的。不得已而必须塑造时，需以象征手法来表达，如以战神马尔斯来代表战争等等。这显然受了莱辛的影响。

区别自然美和艺术美，是为了区别鉴赏和天才。自然美与鉴赏力有关，艺术美与天才有关。天才是先天的，鉴赏力是后天的。天才不费力而自得，鉴赏力却要由观摩训练及辛勤实践才能养成，因而是"一漫长的、痛苦的修正改善的过程"①。

天才与鉴赏力是什么关系呢？康德的论述可以归结为三个方面。第一，天才与鉴赏力是分裂的，"人们可能在一应该是美的艺术作品上经常看到没有鉴赏力的天才，在另一作品上看到没有天才的鉴赏力"②。这是说，一部作品可能包含着独创性的艺术观念，极有生气的内在精神，但却没有运用受过训练的高度技巧来把它表现出来和完善起来，观念和精神因而受到损害。另一类作品可能表现出经过培育和训练的技巧，并有令人愉快的形式，但却缺乏精神和生命力，见不到深刻而又富有独创性的观念。不言自明，这两种艺术作品都是不完美的。

第二，完美的艺术作品应该把天才与鉴赏力结合起来。一方面让鉴赏力管束天才，"剪掉天才的羽翼"③，使它减少野性，提高教养；另一方面让天才为鉴赏力提供独创性的观念，使其获得生气和精神。这种看法可能来源于贺拉斯。

---

① 《判断力批判》第48节，《康德全集》第5卷第312页，参看宗译本第158页。

② 《判断力批判》第48节，《康德全集》第5卷第313页，参看宗译本第159页。

③ 《判断力批判》第50节，《康德全集》第5卷第319页，参看宗译本第166页。

第三,天才与鉴赏力相结合是理想的情况,实际上两者常常是分裂的,或者相结合而不均衡。于是康德设问:"在美的艺术作品的情况里,是显示天才重要,还是显示鉴赏力重要?"他的回答毫不含糊:鉴赏力更重要。因为观念上的丰富和独创性并不那么重要,而想象力与知性的自由谐调才是更重要的。我们不难发现,这里又出现了一个矛盾。康德本来是那么重视艺术观念,把它视为艺术的根本,这里却又把它放在鉴赏力之下。但康德自有他的辩解之词,他认为天才"在其无规律的自由中只能产生无意义的东西(unsinn);反之,判断力则是使它们(指由天才产生的观念的丰富和独创性)适合于知性的能力"①。这里所说的判断力指的就是鉴赏力,它可以使天才的活动更符合知性规律,更具有理性内容,而不至于像脱缰的野马一样盲目地狂奔。"因此,如果在一作品上两种特性的斗争中要牺牲一种的话,那首先应牺牲天才。"②可见康德并不是绝对的天才论者,他并不一味鼓吹天才而忽视后天学得的艺术能力和技巧,并且在天才和鉴赏力两者之中更重视鉴赏力。

六　天才的心理机制

天才具有神秘性,它受之于天,不由自主,也不能说明,看来似乎难以索解。但康德是个理性主义者,他受过科学教育,养成了科学精神,除了物自体的来源和成因、时空的无限性之外,他不愿承认有任何真正神秘难解的事物。对于天才也是这样。康

①② 《判断力批判》第50节,《康德全集》第5卷第319页,参看宗译本第166页。

德虽曾着力渲染过这种特殊能力的神秘性,但又极力想解开天才之谜,于是就有"关于构成天才的心意能力"的论述。

康德从天才的功能入手来揭示其心理奥秘。天才的主要功能是赋予作品以精神。康德指出,有些艺术或非艺术品,例如一首诗、一个故事、一篇演说、一段笑话,看来没有什么毛病,但却缺乏精神。甚至一个长得很好看的女人也可能没有精神。何谓精神?"在审美的意义上,精神就是心意中灌注生气的原则。"① 这样,康德一下子就把精神推到心意之中。一方面,一件作品是否有精神,要看它是否能使心灵激动起来,最后落脚点必定在心意之中。另一方面,使作品获得精神或生命力的不是自然或艺术品本身,而是人的心灵和情感,其根源也在心意之中,所谓赋予作品以精神,就是心意赋予作品以某种性质,它能使观赏这作品的人的心灵激动起来,精神的枢机就在心意之中。上面引文中的"原则(prinzip)"也可译为"原理",但无论译为"原则"还是"原理"都令人费解。实际上,康德用这个词指的是心意素质或能力。

把精神归结为一种赋予生气的心意能力仍然有几分神秘,我们还不知道这能力到底是什么以及它怎样活动。于是康德进一步来规定这种素质或能力(原则):"这种原则不过是把审美观念表现出来的机能。"② 原来,作品表现出审美观念就会有精神。那么,什么是审美观念呢?康德说:"我们把审美观念理解为想

① 《判断力批判》第49节,《康德全集》第5卷第313页,参看宗译本第159页。

② 《判断力批判》第49节,《康德全集》第5卷第314页,参看宗译本第160页。

象力的一种表象,它促使思考许多东西,但又没有任何一种确定的思想,即概念,能与之相适应,因而也没有语言能完全表述它,并使它变得清晰明确。"① "想象力的一种表象"不是一物的表象。一物的表象是客体在人的意识中的映象,它是由先验感性提供的时空形式和知性提供的概念构造起来的,它可归属一确定的概念,从而构成关于该物的知识。这种表象是确定的、明晰的,除了它所属的概念之外,不与任何其他概念或观念发生关系。"想象力的表象"与此相反,它不是某一实在客体的表象,而是想象力创造出来的一种东西,它不是某物的确定的映象,甚至头脑中也没有明晰的图景,只是一团凝结着情思、意绪、感触、领悟的幻影,但又确实是想象中的一个意象,这个意象不能用语言来捕捉,因为它可能激发出不尽的思想,却没有一个确定的概念适于它。简言之,审美观念是一种不能用概念来表达的模糊的"内在直观"②。这与理性概念正好相反。理性概念就是理念,也可称理性观念。理性观念因其抽象性和普遍性,没有一个直观能与之相应。

审美观念是想象力的一种表象,但想象力也难为无米之炊,它必须从现实世界汲取材料,然后加以综合、改造、抽绎,和以理性观念和人的灵性,创造出"另一自然",亦称"第二自然"。这第二自然就是想象力的一个表象,就是审美观念。这审美观念就赋予作品以生命和精神。何以如此呢?这是因为当想象从自然中攫取材料进行创造的时候,是"按照高悬于理性中的原理"③,而理性原理主要就是意志自由、灵魂不灭、上帝存在等,其中后两

①②③ 《判断力批判》第49节,《康德全集》第5卷第314页,参看宗译本第160页。

项实际上已被康德以他特有的方式否定掉了(参见《宗教哲学讲演录》、《论神正论的所有哲学尝试归于失败》、《理性范围内的宗教》),剩下的只有意志自由以及由此生发出来的道德律令。这样,第二自然就高于第一自然,就充满着生气和精神。

人类为什么要创造出另一自然,它对人类生存有何意义呢?对此康德说过一句很重要的话:"当经验对我们显得太平淡无味时,我们就以它(指第二自然)来消遣取乐。"① 这一句中的条件从句"当经验对我们显得平淡无味时",指的是人在日常生活中因总是面对同一个现实世界,所见所闻大致都是常见的对象,久而久之,所有这些对象就因司空见惯而失去了新鲜感,对人变得平淡无奇,引不起兴味。由于这种平淡和无兴味,人的精神就陷入麻木冷漠的状态,人的生存便因此而只剩下空壳。这当然是难以忍受的。为从这种状态中解脱出来,人们就需要新鲜的经验,因而要创造出新的表象,这就是第二自然,也就是想象力用第一自然的材料创造出来的审美表象。审美表象的主要意义是为我们提供乐趣,以冲破日常生活的滞闷。

为了强调作为审美观念的想象力的表象不同于一般的表象,康德反复地论述了审美表象的特点。因为他觉得不这样做就不能准确地把握天才的心理机制。这类表象被称为观念,主要有两个原因。第一,一般的表象局限于经验,即使与知性概念相结合,也只能产生经验知识。审美表象却可以超越于经验,或趋向于超越经验,试图接近理性概念的表达,"给这些理性概念一个客观现实性的外观"②。这意思是说,想象力所创造的第二自然,

①② 《判断力批判》第49节,《康德全集》第5卷第314页,参看宗译本第160页。

虽然在认识上和逻辑上是不确定的表象，但却可以使某些抽象的理性观念获得一个具体的形象，人们从这具体形象中就会悟出它所表现的抽象概念。例如，天堂、地狱、永恒、创世等都是不可见的，虚幻飘渺，难以捉摸，不含有一个具体明晰的图景与之完全契合，但想象力却可以创造出一种表象来象征它们，从而把抽象观念具体化。康德认为诗人就能做到这一点。他没有举出具体的诗人和诗作，从他的艺术知识和经验推测，他指的可能是荷马、维吉尔、但丁、弥尔顿等人。这些诗人都描写过天堂或地狱，都以语言创造过这些虚幻世界的图景，它们在读者的头脑中所映射出来的就是想象力所建构起来的审美表象。第二，因为这些表象是"内在的直观"，它模糊不定，不是客观对象的反映，就不可能有一个概念与之相应。艺术家或诗人有时确实以想象力的一个表象来表现一个概念，但这种场合下，表象的意义也超过它们所要表现的概念，能唤起人们心中多种感受。

属于这一类的还有一种被康德称为"象征(attribut)"的形式或形象，它不是某一概念的准确表达，只是"想象力的一个伴随的表象"，即当提到某一概念时，具有特定文化背景的人会联想到的某种具体的事物或形象，有时人们就用这类事物或形象来表示有关概念。例如鹰鹫及其脚爪里的闪电象征着上天的权威朱庇特，孔雀则象征着天后。这类表象及所有其他审美表象的功能不是为了认识，而是为了"使心意生动起来"，从而感到愉快。

康德这些不厌其烦而又几乎是杂乱无章的叙述，是想说明想象力的审美表象不同于一般的表象，它富于创造性，有难以用概念表达的诸多思想和意义，可赋予艺术作品以生命力和精神，使心意机能生动起来，这就是天才的基本特征或者说实际

功能。能创造审美表象或艺术表象的就是想象力和知性，于是康德得出结论："(在一定关系里)结合起来构成天才的心意机能的就是想象力和知性。"① 这一句话中，我们要特别注意括号里"在一定关系里"(这一词组宗译本漏译)这个词组，它是关键所在。因为这个词组是对两种心意机能相结合的限制或区分，指明构成天才的想象力与知性的结合不是一般意义上的结合，而是"在一定关系里"的结合。具体说来，就是这种结合不同于认识活动中的结合。认识活动也需要知性和想象力的共同参与，知性提供先验概念或经验概念，想象力把表象置于概念之下以便形成知识。在这里想象力受到知性概念的约束和限制，它是不自由的，因而也不能生动活跃。为审美目的而活动时，亦即在创造审美表象时，想象力的活动是自由的，它"超越于那种与概念的契合"②，为知性提供某种"未曾寻求过的、富有内容的、尚未展现的材料"③，这些材料不是为了获得客观的知识，而是为了主观地使认识能力(想象力和知性)本身兴奋起来，获得内在的愉快感受。这就是所谓"在一定关系里"，康德称这种关系是"幸运的关系"，因为它不是人人所能有的。普通的人都有想象力和知性，如果不会为认识目的而运用这两种能力，那可以通过训练和学习而得到，因为认识是有法可循的。独有这"幸运的关系"只有少数人侥幸生而与俱，他们的想象力和知性天生就能在这种关系里相结合和活动，并能创造出非认识性的

①② 《判断力批判》第49节，《康德全集》第5卷第316页，参看宗译本第163页。

③ 《判断力批判》第49节，《康德全集》第5卷第317页，参看宗译本第163页。

审美表象。至于他们的想象力和知性怎么能进入那种关系和状态，他们自己也不知道，当然更无法传授给别人。天才的神秘性在这里。

为清晰起见，康德把以上论述概括为四点：(一) 天才是艺术的才能，与科学无关，因为艺术无规矩可循，科学则必有先行的法则；(二) 天才是想象力和知性的一种特殊关系和活动方式；(三) 天才主要是在审美观念的展现或表达中实现艺术的目的，因而想象力在其自由活动中仍能显示出对于艺术作品的概念是合目的的；(四) 在想象力和知性的自由谐调中，主观的合目的性是以心意机能的比例和情调为前提，这种比例和情调只能来自主体的天才禀赋，而不能靠遵守某些科学或机械的规则而获得。把这些与前面关于天才的说明综合起来，就产生了关于天才的更加完整的定义："天才是：在其认识能力的自由运用里一个主体的自然禀赋的典范式的独创性。"①

至此，康德把天才的心理机制算是揭示出来了，只是仍然留下一个神秘性的尾巴。不难发现，康德实际上是绕回到前面讨论过的想象力和知性的自由游戏上面去了。这一方面说明康德对天才的本质的认识没有什么大的突破，另一方面则说明康德始终如一地坚守主体能力这一阵地，一切文章都从这里作起，从而使他的艺术和天才理论与审美判断力有机地结成一体。我们也看到，康德本人确实想到深究天才的奥秘，务求彻底弄清天才的心理机制，但终因人的心灵素质的差异在普通的宏观生物学层次上是无法解决的，只有在微神经结构和基因水平上才有望得

① 《判断力批判》第 49 节，《康德全集》第 5 卷第 318 页，参看宗译本第 164 页。

到说明，这在当时自然是无法办到的。关于这一点，以后还要谈到。

七 艺术的分类

对艺术进行分类，可依据不同的原理和标准。内容、形式、媒介、材料、手法、时间、地域、思潮等都可作为划分的依据。康德在对艺术进行分类之前，也交待了他所依据的原理，这种原理没有什么特别之处，但其来源却不同寻常，他是从一个意想不到的地方推导出这种原理的。

康德认为，要对艺术进行分类，最方便的原理是把艺术与人类语言中所使用的表达方式相类比。他认为，人类的表达方式不仅仅是以概念来转述某种事实或道理，还要转达情感和态度。为达到后一目的，陈述者就不能单纯依靠语词，还要借助于姿态和音调这两种辅助手段。当我们把语词、姿态、音调三者结合起来时，就能把自己的思想、直观和情感完满地传达给别人。思想、直观、情感三者相结合，实际上就是康德在艺术和天才理论中所说的作为审美观念的想象力的表象，而不管是自然美还是艺术美都是“审美观念的表现”，所以艺术的表达方式和上述语言中的表达方式本质上是一致的，艺术的种类就对应于语言中的表达方式。

由于语言中的表达方式有三种，艺术也就有三种。语言要使用语词，与此对应的是语言艺术；语言的表达要借助姿态，这是一种视觉的直观，与此对应的是造型艺术；语言还要借助音调以传达情感，与此对应的是音乐艺术或者说情感游戏的艺术。

语言艺术包括雄辩术和诗艺。康德对语言艺术的解释与我

们今天流行的看法大不相同,他不说语言艺术是用语言间接地塑造形象的艺术,仍是从主体心灵能力着眼来规定雄辩术和诗。他说:"雄辩术是把知性的事情当作想象力的自由游戏来作的艺术。"① 这意思是说演说家所从事的是严肃的社会政治事务,要掌握事实,要有真知灼见,而这要运用知性,是知性的事业,但在实际演说中却运用修辞、表演等手段,让听众乐而不疲,不知不觉就被说服,这就类似于想象力的自由游戏。诗艺却正好相反,它本来是想象力的自由活动,用观念的游戏来助人消磨时光,但其结果却远不止于单纯的消遣,它提供了许多有认识价值的事实以及对宇宙、社会和人生的深刻思考,这些都是知性范围内的事。

在语言艺术中,康德没有提到小说、传记等散文作品,在诗歌中没有作出抒情诗、叙事诗、戏剧诗等区别,这是由于他沿袭了旧的传统分类法,把一切语言艺术都统称为诗。

造型艺术是"感性直观中表现观念的艺术"②,它包括两种,一种是雕塑,这是"感性真实的艺术",另一种是绘画,这是"感性假象的艺术"。这两种艺术的分别在于雕塑诉诸视觉和触觉两种感官,绘画则只是视觉艺术。

雕塑又分为两类,一类是雕刻,另一类是建筑。雕刻艺术"像在自然里可能存在那样立体地表现事物的概念"③。康德没有说"表现事物",而是说"表现事物的概念",其中大有分别。康德深

①② 《判断力批判》第51节,《康德全集》第5卷第321页,参看宗译本第167—168页。

③ 《判断力批判》第51节,《康德全集》第5卷第322页,参看宗译本第168页。

知，艺术的手段不可能把事物自身完全复现出来，质料、时间、空间等都是不可克服的障碍。而且即使真的完全把一事物照其在自然中实际存在的情形复制出来，也不过是多了一个同样的事物，就艺术的目的而言，这一复制品毫无意义，如果它可供观赏，那还不如去观赏它的原型。“表现事物的概念”就另有深意了。“概念”(begriff)一词在德语中有理解、掌握、概括、观念等多重含义，雕刻作品包含着雕塑家对事物的理解、态度和情感，只是在形式上与原型类似。正因为如此，康德特别指出，“作为美的艺术还要照顾到审美的合目的性”，也就是要“美丽地”塑造事物的形态。否则，虽有表面的相似，却没有精神和意趣，只能是人体模型或动物标本，不再是艺术品了。

关于建筑，康德没有提出新的观点，只是说建筑不是表现自然的形式，而是按实用的目的和要求来设计和安排的，在此基础上才能顾及到审美的目的，所以在艺术上受到一定的限制。

绘画是表现感性假象的艺术，康德把它也分为两类，一类是真正的绘画，另一类是园林艺术。前者是“对自然的美的描绘”，后者是“自然产品的美的集合”。园林是立体的，把它归入绘画会使人感到诧异，于是，康德解释道：

> 从自然中取来的，用以充实园林的花、草、树木、水池等等，虽是立体的，但它们只是供眼睛来观赏而不是供触摸的，它只诉诸视觉一种感官，这与绘画是一致的。

此外，康德还把室内装饰品、服装、花坛等也都归入绘画，因为它们也都是供视觉欣赏的。

以上两种艺术与常见的分类没有什么根本的不同，较为特别的是第三种艺术，康德称之为“感觉的美的游戏的艺术”。感觉的自由游戏有多种，康德把它分为三类：赌博的游戏、音乐和思想的游戏。赌博的目的在于赢钱，但对于赌徒来说，可能赢钱的过程和方式比钱更重要。但这毕竟不是美的游戏，与美学无关，可置之不论。音乐和思想的游戏则是美的游戏，因为这两种游戏不以利害为根基，又包含着前面所说的审美观念或表象。

我们先谈音乐。作为感觉的美的游戏，音乐要有形式的合目的性。我们随便听到一种声音并不一定就是美的游戏。康德认为，如果仅由我们身体的弹性部分(指耳膜)来感受声音，所获得的愉快就是单纯的感官愉快，其中只有感官刺激而没有形式因素。美的感觉的游戏要有形式因素，例如声音序列中的时间划分(节奏)和声学原理中的数学关系(弦的长短与音高，不同声音的频率的比例等)。掌握这些形式要素需要一定的知识，听觉的游戏要经过教养和训练，不是每个人都能做到的。康德认为有些人有很好的听觉却不善于辨别音律(高低、音程、和弦、节奏、旋律、调式等等)，这类人的耳朵是没有音乐感的耳朵。

把音乐看成是听觉的美的游戏，表明康德对音乐的认识有其独到的一面，也有失之偏颇之处。独到的一面在于，他认识到声音不是语言，它不具有描述功能，不能叙述事件，也不能表达原理，只是以形式的合目的性来愉悦听觉。某些标题音乐被人们看作是有内容，在康德看来可能也是由评论、说明书的引导而造成的，是由外面加进去的，本身并没有什么真正的内容。

康德把游戏能使人快乐的原因归于“健康的感觉”，认为游戏的快乐就是肉体的生命力被促进、内脏和横隔膜被推动的感觉。音乐这种游戏从肉体的感觉开始，就有了使人获得快乐的基

础。然后音乐走向观念,但并不停留在观念上,它要从观念返回来,以感性、知性、精神等相结合的力量作用于肉体,使身心都感到愉快。

思想的游戏是另一种美的游戏,康德指的实际上是趣谈、逗乐之类,所以他也把这类游戏称为戏谑(scherz)。戏谑能给人带来快乐,也是因为它能促进健康。戏谑既是思想的游戏,就要有知性参与。在这种游戏中,知性没有得到它所期待的东西,突然停止活动,人就通过脏器的振动来感受这种停止的结果,从而促进了肉体各部分的平衡,也就促进了健康。初看起来,这部分是无足轻重的,没有多少理论意义。然而在这个意想不到的地方,康德却提出了他的笑的理论,实即简化了的喜剧原理。

康德对笑的论述十分简略,但却包含着值得注意的内容。我们就从他不甚系统的叙述中提出几点稍加展开。

(一)康德认为引人发笑的东西里"必有某种荒谬的东西",这类东西违背常情常理,因而对于知性来说,它们是令人不愉快的。但对于想象力的自由活动来说,它们却是很好的触发剂,足以使精神和肉体受到刺激,活动起来,并爆发为大笑。

(二)"笑是一种由紧张的期待突然转化为虚无的情绪。"[①]在原文里,这一句用的是黑体字,表明这是康德为笑拟定的正式定义。知性是严肃认真的,它的职能是追求真知,人以知性倾听别人讲话时总是期待获得某种合情合理的事实,以便增加自己的知识。但如有人一本正经地叙述某一件事,我们严肃地倾听,指望了解到什么有意义的事情,而到头来听到的却是完全背理

① 《判断力批判》第54节注解,《康德全集》第5卷第332页,参看宗译本第180页。

或毫无意义的东西，于是我们的期待便立刻化为虚无，紧张的神经一下子松弛下来，并以笑来反映这种松弛的情绪。对此，康德举了几个有名的例子。一个讲的是一个印度人在英国人的宴会上见啤酒瓶喷出泡沫而惊呼不已，问他为何如此惊讶，他说，他不是惊于泡沫怎样喷出来，而是惊于泡沫是如何装进去的。另一个讲的是某君得了富亲戚的一笔遗产，便想使葬礼更庄重悲怆，但他却未能做到。问他何以如此，回答是：我给送葬的人金钱，让他们作出哭相，结果是给钱越多，这些人越高兴。这两则笑话的主人公回答人们的问话之前，听者都以为他们会说出什么严肃而有意义的事情，结果却意外地荒唐。期待完全落空了，于是转化为大笑。康德还特别交待，令人发笑的转化，必须是转化为虚无，不能转化为所期待的东西的反面，那样只能令人不愉快。如有人说某人在一夜之间愁白了头，就只能令人讨厌，因为这全是谎话。如把这故事变通一下，说有一商人浮海，因遇飓风而不得不惜沉百宝，忧急万状，一夜之间假发变成了灰色，这就足以让人开怀，因为期待转化成了虚无。

（三）笑的心理和生理机制在于"表象对身体以及它们的互相作用对心意的影响"[①]。我们看到、听到的一切都可以看作是表象，表象作用于感官，会产生某种影响。如果那表象竟是虚无，我们的心意会再度回顾，以便再品尝一下，这就使心意处于紧张和松弛急速变换的状态，并引起心情的振动以及与此相和谐的内在的肉体的运动。这肉体的运动是指上述紧张与松弛的急速变换传递给脏器，再传给横隔膜。横隔膜上下运动必然带动肺部

① 《判断力批判》第54节注解，《康德全集》第5卷第333页，参看宗译本第180页。

更急速地呼吸，这就加强了生命和活力，有益于健康。康德把这视为“思想上的愉快的真正原因”。

（四）假象被揭穿也可能产生喜剧效果。本来，人们就尊重和喜爱天真朴实，喜爱单纯性。人们对那些尚未懂得伪装的单纯发笑，实际上是喜欢这种天然纯朴。例如对孩童的天真举动，或对未受世俗污染的单纯性格等，人们也会发笑，但这是善意的笑，还不同于喜剧性的笑。纯真令人喜爱，但并不可笑。可笑的是伪装被剥去，假面被拆穿之后的丑相。无知无识并不可笑，可笑的是硬充博雅而终显孤陋，硬充勇武而实不堪一击。骗局被揭穿时，也会引起我们心意的波动，有时紧张，有时松弛，肉体也会因上面所说的原因而感到快乐。康德把笑与横隔膜的运动联系起来，夸大了它的作用，可能是当时的生理—心理学的水平所限，未能得出正确的结论。

（五）康德认为笑对人的生存有重大意义。伏尔泰曾说天赐我们两种东西来对抗生活的苦难，那就是希望和睡眠。这当然有几分道理，希望支持我们克服眼前的困难，睡眠使我们恢复精力。康德觉得这还不够，应当把笑也算进去。在这里，笑是代表着乐观和情趣。如果生活只有劳作度日再加上希望和睡眠，仍然过于沉重。要有事业，要进取，也要有欢乐，否则人就活不下去。

艺术虽然可作如上分类，但这种分类却不是绝对的，各种艺术可以互相渗透和结合，构成一种新的艺术形式。例如，雄辩术与绘画相结合而成话剧（人体可看成是活动的图画，因其只供观看而不须触摸），诗与音乐结合而成歌唱，歌唱与话剧结合而成为歌剧，听觉的游戏与视觉的游戏相结合而成为乐舞等。

艺术不仅可以分类，各类艺术在审美价值上还有高低轻重

之分。要评价一门艺术在艺术梯阶中的位置，首先要确定一种评价的标准或原则。康德当然也有自己的标准，他先后采用了不同的标准，得到了不同的结果。康德这样做不是他犹疑不定，而是要更全面更准确地揭示艺术的价值，避免由于采取单一标准而产生片面性和绝对性。

康德所采用的评价标准有四种：纯粹审美的标准、理性标准、文化标准和舒适的标准。其中最重要的当然是纯粹审美的标准，其他都是顺便提起，只涉及一二种艺术，并未按四种标准把艺术排列成四个梯阶。但按康德的提示，这是完全可以办到的。

按审美价值来评价，诗的艺术占据最高等级，理由是诗完全要靠天才，它扩展人的心意，把表象"审美地提高到观念"①。康德的意思是说，诗歌以语言为媒介创造出某种表象形式，这些表象形式既表达了天才所创造的观念，又带有思想的丰富性(gedankenfulle)，这些思想超出于表象，也超越于任何概念，无法用语言表达，只有诗所创造出来的审美表象能把它传达出来。诗由于以语言为媒介，就可以成为超感性的东西的图式。之所以称为图式，是因为诗所创造的表象不可能是理念或概念的完全确切的表达，它只提供给人某种激发想象的东西，只是概略的结构轮廓，其余要凭读者的想象去填补。这一点后来被谢林所接受和发挥，并在当代的接受理论中完善起来。

雄辩术也属语言艺术，但康德对这种艺术似乎并无好感。按理它应排在诗之后，占据艺术的第二位。不过康德并没有确认这一点，他只是在诗之后提到雄辩术，且对这种艺术颇有微词，称

① 《判断力批判》第53节，《康德全集》第5卷第326页，参看宗译本第173页。

之为"骗人的艺术",认为这种艺术有损于道德原则和人的思想品格,应予放弃。

对于音乐艺术,康德以不同标准从不同角度作了评价。从对心灵的魅力和感动而言,音乐应排在诗的艺术之后,并与诗相当接近。之所以如此,是因为音乐与语言有一点相似,即说话时为了表达感情要有一种音调,音乐也用音调来传达感情,可以说是一种"情绪的语言(sprach der affecten)"。按照理性来评价,音乐的价值就不大了,因为它不以语言为媒介,离理性概念的距离较远,甚至未达到图式的水平。如果再换一个标准,按对人心的教养来评价艺术,音乐就处于各门艺术中最低的位置,因为它不过是听觉的游戏,对于提高人的教养贡献不大。最后,假如以给人的舒适性来评价,音乐就处于最高位,因为它能使听者感到极大的感官愉快。

康德给予造型艺术的评价不甚明确。他在音乐之后提到造型艺术,但又说如按对提高人的教养的意义来评价,则造型艺术远在音乐之上,因为造型艺术有确定的形式,而确定的形式与认识能力中的知性有关,这就高于单纯的感官游戏,有益于人的教化和修养。康德认为音乐与造型艺术的方向和道路完全不同,音乐是从感觉走向不确定的观念,造型艺术是从确定的观念走向感觉。这是说音乐本来就是感觉的游戏,它首先诉诸人的听觉,而且自身是没有概念的,只是以音响在听者心中唤起某种模糊不定的观念。这种观念若有若无,似乎是对宇宙、人生的某种感悟,然而"此中有真义,欲辩已忘言",难以说出那到底是什么观念。加之,音乐还是流动的感官刺激,稍纵即逝,演奏一停止,音乐也随即消失,它所暗示出来的观念更难确定。反之,造型艺术如绘画、雕塑等,都是预先有了某种确定的观念,然后才以某种

形象把它表现出来,成为感官对象。米开朗基罗和拉斐尔在创作《特尔斐的女巫》和《西斯庭的圣母》时,心中早有关于这类题材及其意义的明确概念。另外,造型艺术都是有形的凝固的产品,可长久地存在,从这一点看,它所体现的观念也要比音乐更确定。

康德的艺术分类很粗略,他更注意划分的原理,不太在意是否把全部艺术品类都囊括进来。他知道,艺术可以从许多不同的角度,依据不同的标准来分类,他自己所做的不过是各种可能的分类法中的一种,只是一种尝试,并不是唯一正确的科学结论。

第三节　鉴赏判断的辩证论

一　康德美学的诸多矛盾

康德美学充满了矛盾,例如,无利害是鉴赏判断的一个重要特性,康德曾着力加以论证,但后来又认为不能因为是纯粹的审美判断就不能与利益(兴趣)相结合;美在形式也是康德美学的要点之一,但在论及美的理智兴趣时,又认为物的存在方面也会使人产生审美愉快;美的根源在主观是康德一贯坚持的,但又说美是自然的产品,承认自然美的现实性就摆在经验面前;美在无目的的合目的性是康德作为鉴赏判断的先天原理提出来的,但又认为可以把美称为审美观念的表现;在分析美的要点时,把审美与伦理分开,但后来又说美是道德的象征;纯粹美是美的正宗,但美的理想却在依存美之中;天才的本质在于独创性,却又需要范本和法规;只有天才能创造艺术,但在天才和鉴赏力不可

得兼时，又主张取鉴赏力而舍天才。凡此种种，不一而足。这些都是明确显示出来的矛盾，此外还有一些论断虽然前后一致，实际上却包含着不可解决的矛盾。下面就是一例。

在讨论鉴赏判断的第一个要点时，康德提出一个问题：在鉴赏判断中到底是判断在先还是愉快在先？他认为这个问题的解决是鉴赏判断的钥匙，应予特别注意。他的回答很果断：判断在先。这个论断不是从经验事实中得来，而是推论的结果。他首先把鉴赏判断的普遍性和必然性当作决定判断和愉快孰先孰后的前提，认为"如果对一给定的对象的愉快先行出现，并且在鉴赏判断中又把这愉快的普遍可传达性归之于这对象的表象，那么这种程序就自相矛盾了"①，因为那样的愉快只是单纯感性的，只有个体的有效性。因此真正具有普遍性和必然性的鉴赏判断必然是判断在先，由判断而引起愉快。"这种关于对象或对象借以被给予的表象的纯粹主观的（审美的）判断，是先于愉快的，并且是诸认识能力的相互和谐中的愉快的基础。"② 这一结论是符合批判精神的，但审美实践或者说鉴赏判断的实践又往往显示出相反的情形，使康德作出与他的基本结论相对立的描述。如他说审美判断是"通过愉快或不愉快的情感对形式的合目的性（即主观合目的性）的判定能力"，"鉴赏是完全通过非功利的愉快或不愉快来判定对象的能力"③等等。这两句中都有介词 durch（通过），它所支配的名词是快感或不快感，都确凿无疑地表示由愉

① 《判断力批判》第 9 节，《康德全集》第 5 卷第 216—217 页，参看宗译本第 54 页。

② 同上书，第 218 页，参看宗译本第 55 页。

③ 《判断力批判》导论八，《康德全集》第 5 卷第 193 页，参看宗译本第 32 页。

快而判断,愉快在判断之前。康德还说,"我必须直接地在对象的表象上感到愉快,而且不能通过论证向我证明","只有从以下这个根源而来的判断才是审美的:即主体的情感而不是客体的概念成为它的规定根据"①,也是说愉快在前。

"审美判断力的批判"中不仅有这样互相矛盾的说法,我们以逻辑的方式也能推演出对立的结果。为保证鉴赏判断的普遍性和必然性,必须认定判断在先。我们知道,鉴赏判断的先天原理是形式的合目的性。判断在先,就是当我们观照一个对象时首先判定对象具有形式的合目的性,也就是主观的合目的性,然后才由这判断引起愉快。但我们又是怎样和根据什么来断定对象的形式具有主观的合目的性,亦即对象的形式与我们的主体机能相契合呢?那是"因为对象的表象直接地和愉快的情感结合在一起,它才被称为合目的性"②,结果又转回愉快在先这个结论上来。这样,我们就从同一原理出发,推论出两种相反的结论,而且判断在先和愉快在先似乎是互相蕴含,构成了一个鉴赏判断的悖论。

以上种种矛盾,康德自己并没有完全意识到。但有一个矛盾他却不仅明确地意识到,而且被他牢牢地抓住,这就是有概念与无概念的矛盾,而这个矛盾正是上述种种矛盾的概括。无利害、主观性、无目的、愉快等可归结为无概念,有利害、客观性、判断等可归结为有概念。所以抓住了无概念与有概念的矛盾,就抓住了鉴赏判断的主要矛盾,解决了这个矛盾也就解决了全部矛盾。

---

① 《判断力批判》第17节,《康德全集》第5卷第231页,参看宗译本第70页。

② 《判断力批判》导论七,《康德全集》第5卷第189页,参看宗译本第28页。

于是康德安排了一个“辩证论”来解决这一问题。

二 鉴赏判断的二律背反

何以会有鉴赏判断的二律背反，它存在于哪里呢？构成辩证关系的二律背反当然是一种对立，但不是所有鉴赏的对立都是辩证的。康德认为，个体的感性的审美判断，也就是对于单纯的感官快感和不快感的判断，不是辩证的，这类判断即使不一致，也没人去争论。甚至真正的鉴赏判断，如果不要求别人赞同，不企求普遍性，也不是辩证的。实际上没有人想使自己日常的审美经验成为普遍法则。因此康德才说：“一个应是辩证的判断力，必须首先是理性化的。”[①] 所谓“理性化的”，就是指判断力超出个体感性直观，对鉴赏作理论认识的情况。康德认定二律背反不存在于鉴赏活动自身，仅存在于我们对于鉴赏的批判中，必涉及到鉴赏的原理时才有二律背反，正如先经幻相和纯粹理性的二律背反产生于人类理性而非产生于客观世界一样。鉴赏判断的二律背反实为判断力的二律背反，是判断力的辩证法。

康德从西方广泛流传的两句关于审美的谚语入手逐步提出鉴赏判断的二律背反。第一句谚语是“每个人都有他自己的趣味”，这是说个人的判断只有主观的有效性，无权要求别人赞同。第二句谚语是“关于趣味是不能辩论的”，这是说鉴赏问题不能通过论证来决定。总起来看，两句谚语的潜在含义都是鉴赏不能纳入概念，既不能用概念来表达，也不能用概念来论证。康德认

① 《判断力批判》第55节，《康德全集》第5卷第337页，参看宗译本第184页。

为还有一个虽未作为谚语而广泛流传,却确实存在于人们心中的命题:"关于趣味是可以争吵的(虽然不能辩论)。"康德只说这个命题与前面的第一句谚语相对立,实际上它是前面两句谚语的反面。他根据要提出二律背反的需要解释了这个命题的含义:要对某一问题进行争吵(streiten),就必须对争吵的对象即鉴赏或趣味为何物取得一致的意见,这样人们就把问题置于一个不仅仅具有个体有效性的主观的根据之上,也就与"每个人都有他自己的趣味"相对立了。实际上他是想说,前面两句谚语主张鉴赏无概念,后面一句尚未成谚之语主张鉴赏有概念,这样就形成了二律背反。很容易看出,康德的解释是有些勉强的,由这种解释而进行的推论更难成立。但为构造二律背反,也只好如此。在我们看来,倒不如从无利害和有利害、主观性和客观性等对立中逐步推出二律背反来更为自然。

经过上面的准备,康德终于提出了鉴赏判断的二律背反。

正题:鉴赏判断不建基于概念之上;因为否则就可对此进行辩论(通过论证来决定)。

反题:鉴赏判断建基于概念之上;因为否则尽管存在着鉴赏判断的差异,却对此连争吵都不可以(即要求他人对此判断必然赞同)。

鉴赏判断的二律背反当然不是康德随意构造出来的,它乃是西方经验主义美学和理性主义美学基本观点的集中概括,正题代表英国经验主义美学思想,反题代表大陆理性主义美学思想,康德意欲综合两大对立的美学流派的意图集中反映在这里。

二律背反不同于悖论。悖论是两个相反的命题互相蕴含,从一个命题出发必然推出相反的命题来,其逻辑形式是 $P \rightleftharpoons -P$。二律背反是两个关于同一主词的相反命题同真,其逻辑形式是

P∧－P。显然，这样的逻辑形式是无法以逻辑的方式加以证明的。康德是逻辑学家，他深知鉴赏判断的两个原理的矛盾是无法解决的。但这种无法解决是仅就逻辑意义而言，并不是说在逻辑之外也无法解决。

所谓逻辑之外，指的是概念领域。假如我们给正题和反题中的“概念”二字以完全同一的意义，二律背反就无法解决，因为这违反矛盾律。但如果我们赋予正题和反题中的“概念”以不同的含义，那么两个命题同时都能成立，二律背反也就解决了。这是允许的吗？在普通形式逻辑中，这是不允许的，概念的同一性和确定性必须保证，否则就会引起思想混乱。但鉴赏判断并非知识判断，也不是严格应用形式逻辑的场所。这里涉及的是先验判断力和情感的普遍可传达性的领域，在这里概念取双重意义不仅是允许的，甚至是“必然的”。这种必然性从何而来呢？康德认为这是来源于鉴赏判断的特殊性。鉴赏判断不是认识判断，它面对的只是感性对象，只以对象的表象引起的愉快或不愉快作根据。从这一面看，它只是个人的判断，没有普遍性的要求，不需要概念。但鉴赏判断又确实有必然性和普遍性的要求，这又必须有一概念为依据。不过这概念又不能是确定的知性概念，否则鉴赏又可以论证了。简言之，鉴赏判断的双重性决定了其概念的双重性。另外，鉴赏判断的概念不是感性经验的概念，也不是纯粹知性概念，而是“超感性的纯粹理性概念”[①]，这种概念超越经验，没有对象与之相应，只是由自然的必然向意志和道德的自由过渡的产物。由于它不可能有直观对象，不能由感官来感知，只能加以推论，于是必然产生先验幻相，产生歧义性。这在《纯粹理性

① 《判断力批判》第57节，《康德全集》第5卷第187页。

批判》中说得很详细，在《判断力批判》中则仅一语及之。

鉴赏判断的二律背反也可像纯粹理性的二律背反那样，用归谬法来解决。实际上康德已经这样做了，归谬式的证明就包括在正反题之中。鉴赏的二律背反的正题在肯定鉴赏不基于概念之后，紧接着就加了一句"因为否则就可以对此进行辩论"，这实际上就是在用归谬法来证明。反题亦然。康德似乎觉得这样的证明不够有力，不足以解除人们心中的疑虑，于是便以整整一节并两个注释来解决这个二律背反。

鉴赏判断的二律背反的解决出奇地简单：只要我们指定正题里的"概念"是"确定的概念"，反题里的"概念"是"不确定的概念"，正题成了"鉴赏判断不建基于确定的概念之上"，反题成了"鉴赏判断建基于不确定的概念之上"，这样，两个相反的命题就可以并存，二律背反也就解决了。所谓确定的概念，就是有一定内涵和外延的概念，这样的概念有经验中的直观对象与之对应，实际上就是知性概念。一个有关审美的确定概念要有明确的指称和涵义，要规定构成美的要素和条件是什么，这些要素和条件应能在直观经验中给出，当这些要素和条件出现时，人们便可把它们归之于那确定的概念之下，完成一次审美判断。这样，鉴赏判断就可由论证来证明，可以构成"美是性质 P，X 具有 P，所以 X 是美的"这样的三段论。但这样一来，这类判断就成了知性判断，而不再是审美判断了。鉴赏判断不能基于这样的概念，因而正题是正确的。

反题的情况更为复杂一些，也较难理解。为解决二律背反，康德说反题里的"概念"应是不确定的概念。鉴赏判断基于不确定的概念，这样既保证了普遍性(毕竟以某种概念为基础)，又避免了变成认识判断(作为基础的概念没有确定的内涵和外延)，

反题也能成立。但不确定的概念等于无概念，实际上也就消解了反题，二律背反也就随之因失衡而瓦解。康德认为不确定的概念并不等于无概念，并且还有着十分深奥的内容。

什么是不确定的概念呢？康德说那就是"诸现象的超感性基体的概念"[①]。这句话我们不能理解为关于超感性基体的概念，而应理解为由超感性基体所提供的概念。"基体"(substrat)一词原指道路或其他建筑物的基础，是与其上的建筑物相对而言的，没有基础就不会有上面的建筑物。我们知道，在康德哲学中，现象有两个来源，也就有两个基体，一个是物自体，这是隐藏在现象背后不能被我们认识的先验对象，另一个是主体的感性和知性机能，它们提供时空直观形式和概念、范畴来构造现象，使之成为可能。这两个来源也就是诸现象的两个基体。有关鉴赏的基体指的是后者，因为作为先验对象的物自体不能提供任何概念，所有概念都来自人的主体能力。但提供不确定的概念的基体比感性和知性更深一层，它统摄、驾驭、指引着感性、知性、想象力和判断力，是使现象成为可能的更高一层的条件，所以康德称它为"超感性的基体"。再进一步说，它就是"在关联到道德律令时，我们的意志必须当作基础的东西，也就是先验自由"[②]，实际上就是人之所以为人的最深层的本质、最高的理性，是"我们所有机能的结合点"[③]。

---

① 《判断力批判》第57节，《康德全集》第5卷第341页，参看宗译本第188页。

② 《判断力批判》第57节注释一，《康德全集》第5卷第343页，参看宗译本第190页。

③ 《判断力批判》第57节，《康德全集》第5卷第341页，参看宗译本第189页。

来源于超感性基体的不确定的概念不是普通概念,它是"我们内部的超感性的不确定的观念"[1]。观念(idee)与概念(begriff)有何不同呢?观念来源于柏拉图的理念,具有原型、范式之义。德语的"概念"一词,如前所述,源于动词 begreiffen,含有理解、领会的意思,前者不如后者明晰、确定,后者不如前者普遍、必然具有本体性。观念由理性提供,概念由知性提供,前者高于后者。在有关二律背反的注释里,康德给观念下了一个定义:"在最普遍的意义上,观念是按一定的(主观的或客观的)原理联系到一对象上的表象,在其不能成为关于这对象的认识的范围内。"[2] 这与一般的观念有了很大的差别,主要是因为要适应于鉴赏判断的论述。观念只是表象(前面已经讨论过),鉴赏判断中的不确定的概念就是由先验理性——超感性的基体所提供的审美观念,也就是审美表象。

以概念的双重性来解决二律背反,还只是表层现象,真正使二律背反调和起来、并行不悖的最终根源还是前面提到的那个超感性基体。康德认为,只要追溯到这个基体,就能解决二律背反。康德对此未加解释,我们应该到批判哲学的基本理论中去求解。

我们知道,二律背反的产生是由于主体能力的误用,把现象当成了物自身,把主观的东西当成了客观的东西。例如,关于时空的有限性和无限性的二律背反不存在于时空本身,而是产生于我们认识它们、为它们立法时,就我们的认识来说,时空的有

---

① 《判断力批判》第 57 节,《康德全集》第 5 卷第 341 页,参看宗译本第 188 页。

② 《判断力批判》第 57 节注释一,《康德全集》第 5 卷第 342 页,参看宗译本第 189 页。

限和无限都可否证，也就都可用归谬法来确证。鉴赏的二律背反也是这样，我们往往把美看成是客体的属性，把美归于物自身，把本属主观感受和反应的东西当作客观存在，这就诱使我们以逻辑的方式去论证鉴赏的正确与否，论证审美愉快的普遍有效性，于是出现了鉴赏判断是否基于概念的问题。实际上，美并不在物自身，它纯属主观，是人对客体形式的情感反应，关于它的二律背反也只能在主体能力的范围内来解决。

如康德所说，超感性基体就是人的先验理性，这是人的各种主体能力的交汇之处，是人类意识的最高统帅部，康德称它为"纯粹理性本身的第一源泉"①。换言之，人的各种能力在这里乃是同一个先验机能的不同方面或不同运用。鉴赏活动中，主体面对一对象，感性摄取其外在形式方面，情感对其有所反应（愉快或不愉快），这不需知性概念，只有个体的有效性。这是正题所表述的内容，无疑是有道理的。在同一鉴赏活动中，想象力和知性也参与进来。想象力把表象带到知性面前，知性活动起来，但因这不是认识，知性不必以经验概念或先验概念去把握它。但知性本身是提供概念的能力，它不活动则已，一旦进入活动状态，就必与概念有关，所以审美过程是概念能力无概念（真正的确定的概念）而又与概念相关的活动，含有某种不确定的概念，这种概念比单纯的知觉表象稍高，又比真正的有明确的内涵和外延的概念稍低，似有若无，似无还有，也就是上文所说的作为审美观念的审美表象。这种情形也是真实的。可见，正题和反题都包含在人类的最高本质之中，在那里两者处于统一体中，相辅相成，缺一则不成其为鉴赏。二律背反所表现的对立，只是表面现象，

① 《未来形而上学导论》，第120页，商务印书馆1982年。

在深层,亦即在超感性基体这个层次上,并不存在二律背反,只有总体机能的不同活动和运用。

康德在划定的框子里反复论证,企图彻底解决这个二律背反,然而他的证明和解决都是不能令人满意的。证明时首先使用的归谬法已陷入循环论证:证明正题时,以反题为论据,证明反题时,又以正题为论据,而两者都是有待证明的论题。最终解决二律背反的方式——给正题和反题中的"概念"以不同意义——已违背了逻辑规则,因为既然前后两个"概念"具有不同的规定性,那就是不等价的,这个二律背反无形中多出了一个逻辑元,变成了"鉴赏不基于某物;鉴赏判断却基于另一物",这样的两个命题当然可以同真,因此也就不是二律背反了。

康德自己大概也觉得这个二律背反没有真正解决,至少是解决得不彻底,但他只能做到这一步。他说:"超越于消除鉴赏的要求和反要求之间的对立,我们就无能为力了。"① 他寄以厚望的"超感性基体"又有几分神秘难测,把二律背反推到那里也并没有使问题变得更清楚一些。但尽管如此,康德关于鉴赏的二律背反学说还是有价值的,甚至可以说,单单提出二律背反就是一种功绩。

康德本人很看重二律背反,认为"这种冲突不是任意捏造的,它是建筑在人类理性的本性上的,因而是不可避免的,是永远不能终止的"②,而且"纯粹理性在其辩证法中所表现的二律背反,在人类理性从来所能陷入其中的种种错误里面,乃是最有

① 《判断力批判》第57节,《康德全集》第5卷第341页,参看宗译本第188页。

② 《未来形而上学导论》,第120页。

益的一种"[1]。这是因为二律背反的出现暴露了理性自身的矛盾,有力地把哲学"从独断论的迷梦中唤醒",促使人们去进行那艰难的事业——对理性本身进行批判,以便加深我们对人类各种认识机能的本质和界限的了解。后来的黑格尔也给予二律背反学说以相当高的评价,称之为"近代哲学界一个最重要的和最深刻的进步"[2]。黑格尔这种评价是就纯粹理性的二律背反而发,在一定程度上也适用于鉴赏判断的二律背反。美学史上,关于主观—客观、形式—表现、感性—理性、功利—非功利等等的争论,之所以长期不能解决,就是因为往往各执一端,以一种片面性攻击另一种片面性,看不到对立的方面有同时存在的可能。而康德提出的鉴赏判断的二律背反,却集中地揭示了审美现象中实际存在的矛盾,是美学辩证观的早期尝试。

三 鉴赏的原理是实在的还是观念的?

二律背反解决之后,康德意犹未尽,在第四十八节里又提出经验论与唯理论、目的论与机械论、实在论与观念论的矛盾对立来讨论,这可能是因为这些矛盾不能被概括在二律背反之中。

经验论认为鉴赏判断的根据是后天经验,是感官所赋予的,只凭单纯的愉快来下判断,这就不能与感官的生物性的舒适相区别。唯理论认为鉴赏有先验的根据,我们是依照先天原理来判定对象是否美或崇高。康德是理性主义哲学的嫡传弟子,虽然也接受了经验主义的某些观点,并力图把两种哲学倾向综合起来,

---

① 《实践理性批判》关文运译本,第110页,商务印书馆1960年。

② 《小逻辑》,第142页,商务印书馆1982年。

但他基本上还是一个理性主义的先验论者，自然要倾向于美学中的唯理论，赞成鉴赏判断有其先天原理。在与愉快及不愉快相关的领域，先天原理可以是有规定概念的，由概念表达出某种先验原理，这先验原理规定了何者令人愉快，何者令人不愉快。但这是实践理性即伦理中的情形，那里确由概念表述出何者为善的先验原理。不过，先验原理也可以是无概念的，康德反复论证的就是这种原理。我们看到，在经验论和唯理论之中，康德取无概念的唯理论立场。

唯理论的鉴赏原理的基础是合目的性。关于自然界的美可以有两种解释，一种是目的论的，一种是机械论的。目的论假设自然物产生的过程中，有一个美的观念在起作用，自然物是以美为目的建造起来的。草木虫鱼的形态和颜色如此斑斓多姿，令人目不暇接，有些部分甚至不是它们的生命活动所必需，却适合于我们的想象力和理解方式，引起我们的审美愉快，这往往使我们认定美是自然的真实目的。

然而美学的目的论解释却是站不住脚的。它首先违背了一个理性原则：如无必要，则不应使原理复杂化。因此要用奥卡姆的剃刀把那本属多余的目的论解释剃掉，机械论的解释就足够了。实际上诸多美的自然事物的形式都是按机械规律形成的，除此之外并没有也不需要其他的动力和原因，诸如美的观念和目的之类。康德以雪花、矿石等结晶物的形成来说明所有美的形式都是由液态凝固而形成的，在形成过程中只有重力、温度、沉淀、分离、凝聚、化合、分解等物理和化学因素在起作用。甚至生物的躯体也是由液态的营养物质凝固而形成的。当时正是牛顿的机械论力学占绝对统治地位的时代，康德是这种学说的坚定的信奉者，他曾用它来解释天体的形成，这里他又用它来解释美的形

式的形成。

由机械规律无目的地造成的形态与我们的认识机能如此契合，显示出那么多的美，以致使我们觉得那是有目的造成的，专门为使我们感到愉快而设计的。因此关于自然美的目的论解释总是不能完全从我们的意识中抹掉。康德认为目的论的解释虽然不符合实际，但也不一定非抹去不可，我们仍可对自然美作目的论的解释，甚至以合目的性为鉴赏的原理，问题是我们如何看待它，是取实在论的观点还是观念论的观点。

实在论(realismus)和观念论(idealismus)都是对待事物的态度和看法。实在论的观点认为自然物的美的形式的合目的性是实际存在的，在自然物的形成过程中确有美的观念在发挥作用，造物主是按此观念来构造物体的。正因为如此，它们才适合我们的观赏，才显得美。这种看法与事实相悖，为康德所不取。他认为我们不妨以合目的性作为鉴赏的根据，但要取观念论的态度，把目的论看成是"我们在判断美时在我们自身内部先验地寻找的审美准则"①，实际上判断一物美与不美时，是"审美判断力自己在立法"②。这时，我们不是在追问自然是什么，或什么对我们是目的，而是"我们怎样接受它"。这个观点对于理解全部康德美学也是相当重要的，甚至可以说它是理解康德批判期美学的关键。一物当前，就有我们怎样接受或对待它的问题。我们可以视而不见，如同不懂书法艺术的人面对二王真迹，或听而不闻，如同没有音乐感的耳朵听人演奏贝多芬的《月光》奏鸣曲。如果我们有正常的良知良能，有普通的人化的情感，并有相当的教

①② 《判断力批判》第48节，《康德全集》第5卷第350页，参看宗译本第198页。

养,在心理不受干扰的情况下,就不会视而不见,听而不闻。看见了,听见了,就会得到某种知觉表象,也就有了怎样处理这种表象的问题。我们以不同的方式去接受和把握客体,其表象就具有不同的性质。康德经常提到的就有三种把握方式,一是认识的,二是审美的,三是伦理的。当我们以审美态度去对待对象,其表象就具有审美性质。自然的合目的性并非实际存在,而只是与我们的认识机能相契合。这就是前面讨论过的主观的合目的性。把审美的合目的性看成是"在涉及到自然及其按特殊的规律而产生的形式时本身没有目的并以偶然的方式表现出来的对于判断力的需要的合目的性的一致"①,亦即把本无目的的自然看成是有目的的,仅把合目的性当作解释自然的形式的一种主观的方式,这就是合目的性的观念论。康德认为目的论的实在主义不可取,观念论却可以保留,因为它有益于构造鉴赏判断的先验原理。无目的而又有合目的性,怎样解释都不能完全消除其中的矛盾(对象形式何以有的与主体机能相契合而产生愉快,有的则相反),正因为如此,才要在"辩证论"中两次提出来讨论。

四　美是道德的象征

在"辩证论"的末尾,康德以一节的篇幅讨论了"作为道德性的象征的美"。这多少令人觉得有些突然。难道"美是道德的象征"也可构成二律背反吗?或者至少其中有什么矛盾?否则,怎么会成为"辩证论"的内容呢?其实,康德这样安排,自有其

① 《判断力批判》第58节,《康德全集》第5卷第347页,参看宗译本第195页。

理由。

第一，这是批判体系的结构要求。为整个批判哲学奠基的《纯粹理性批判》的“辩证论”在解决了二律背反之后，提出了“纯粹理性的理想”，这是“谬误推理”和“二律背反”之外的第三个先验幻相。在这部分中，康德批判了关于上帝存在的“本体论证明”、“宇宙论证明”和“自然神学的证明”，最后正面提出了自己的道德神学，把上帝看成是思辨理性的理想。按这种结构模式，《判断力批判》在二律背反之后也应有一部分论述美的理想。康德在这一部分中只提美是道德的象征，没有提美的理想。但实际上他就是把道德的象征当作美的理想来谈的。“美的分析论”的第十七节的标题是“论美的理想”，康德最终把美的理想归之于人体，而在人体上理想又在于成为道德的表现。道德的表现和道德的象征实质上是一致的，“论美是道德的象征”就可看成是在论美的理想。

第二，从整个批判哲学的体系看，《判断力批判》意在弥合前两个批判的鸿沟，把认识和伦理两大领域统一起来。为达到这一目的，《判断力批判》必须兼顾理论理性和实践理性，最后过渡到道德。因此“审美判断力的批判”必须曲终奏德，在临近结束时重提前面已经谈论过的美与道德的关系。

第三，前面曾有“纯粹审美判断的演绎”，其中力图证明鉴赏判断具有普遍性的必然性，并在共通感的基础上解决了这一问题。但接着康德又提出对于美的经验兴趣和理智兴趣，后者也是鉴赏判断的普遍性的原因，并且“按其亲和性的关系来说是道德性的”，要追溯到人的道德感才能最后解决美的普遍性和必然性的问题，为此也必须最终把美与道德联系起来。

所谓象征，就是以一种直观去表现某一概念的内容，但不是

所有以直观表现概念的方式都是象征。概念是抽象的，绝对抽象的概念与实在完全脱离，不能应用。为使概念能应用于实在，发挥作用，必须取得现实性，而取得现实性，就要转换为某种直观。在康德哲学中有三种概念：经验概念、纯粹概念和理性概念。因而概念与直观的关系也就有三种。经验概念本来就与实在相对应，随时可拿出一客观对象来准确地展示这类概念。纯粹知性概念与感性直观由于来源不同而相互对立，要把这种概念应用于经验必须使之感性化，感性化的纯粹概念就是上文讲过的先验图式——时间。理性概念，如灵魂、自由、上帝等，因为是理性思维或超验推论的结果，永远不能有一直观与之相对应，要把它们体现出来，就只能用一直观去类比，让人通过这一直观去联想那理性概念，这就是象征。例如，用一盘手推磨来象征一个专制的君主国家。康德认为，人类语言中有很多抽象名词都含有象征意味，如"基础(grund)"、"实体(substanz)"等都是这样。

道德的美就是一来源于纯粹实践理性的概念，不可能有一直观与之相对应。要把善这个概念实在化、感性化，就要采取象征的方式，以某一直观对象引人联想到善的概念。能够最恰切地象征善的概念，并能引起类似于伦理愉快的就是美。所以康德说："美是道德的善的象征。"[①] 这就是说，可以把美与善作类比，通过美联想到善。之所以如此，康德列出四点理由。(一)"美直接使人愉快"[②]，善也直接使人愉快，两者是一致的。不同的是美

① 《判断力批判》第59节，《康德全集》第5卷第353页，参看宗译本第201页。

② 同上，参看宗译本第202页。

只在于直观的反思里，而道德性则在概念之中，即审美无概念，道德有概念。（二）“美令人愉快而无任何利害”①，善也应如此。因为善虽然与利益相关，但利益不应成为道德判断的前提，我们做善事不应是获取利益，例如图报或扬名之类，只按先天的道德律令行事，动机必须绝对纯洁。（三）“想象力的自由（亦即我们机能的感性）在对美的判定中被表现为与知性的合规律性相一致”②，审美判断中想象力是在自由活动，并与知性机能谐调一致，道德判断中意志也是自由的，并与自身谐调一致。两者在主体的自由这一点上是一致的。（四）“美的判断的主观原理被表现为普遍的，即对每个人都有效，但不能通过一般概念来认识”③，鉴赏判断有普遍性，伦理判断也有普遍性，因为各有先天原理——无目的的合目的性和道德律令，而先天原理则必有普遍性。

康德认为，美是道德的善的象征这一点，在日常生活和语言中也经常见到，例如我们指称美的事物时所用的词语就好像是以道德为基础的。我们常以道德性的赞词来评价自然和艺术中美的对象，例如，称建筑物和树木为庄严的和华丽的，称田野为欢笑的和愉快的，称某一颜色为纯洁的，称另一种颜色为谦恭的，称第三种颜色为温柔的等等。可见审美和道德之间并无鸿沟，两个领域紧紧相连，由一个领域自然而然地就可以过渡到另一领域，不需要跳跃和特别的努力。

到此，以审美来连结认识和伦理两大王国的任务已告完成，审美判断力的批判也就到此结束，“全部批判工作”也就只剩下

①②③ 《判断力批判》第59节，《康德全集》第5卷第353页，参看宗译本第202页。

很短的路程(还有目的论的批判)。

第四节 “康德遗著”中的美学思想

康德美学并不尽在于生前已正式刊行的《对美感和崇高感的观察》、《判断力批判》以及《人类学》的部分章节,除这三种著作之外,康德还遗有大量的有关美学的思考片段,它们对全面掌握和理解康德美学思想有相当重要的意义。

康德有一个习惯,他喜欢把心中的想法随时记在任何能写字的地方,如书籍和讲义的空白处,随手拾到的纸条、书信和信封的背面等等。日积月累,数量颇为可观。康德死后,这些札记由人整理,发表在几种《康德全集》中,被称为“康德遗著”。“康德遗著”中,与美学有关的主要有三部分,一是写作第一部美学著作《对美感和崇高感的观察》(以下简称《观察》)时的思考,研究者把它们叫做《观察》的“附释”,二是讲授人类学时的思考,学界称之为“人类学反思录”,三是讲授逻辑学时的思考,名为“逻辑学反思录”。

一 《观察》的“附释”

《观察》的“附释”包含着许多《观察》的正文所没有的看法,值得认真研究。

(一) 关于美和崇高的断想

《观察》是一部美学著作,关于美和崇高的思考在“附释”中自然要占有一定地位,归纳起来有以下几个方面。

首先,"附释"记录了康德所想到的美和崇高的经验事实,内容与正文大致相同:"壮丽的彩虹、落日,卡顿[1] 的死,自我牺牲","朝日与落日同样壮丽,但前者的景象更能引起美的印象,而后者的景象则更能引起悲壮和崇高的印象"[2]。康德还提到美和崇高及其反面对人的影响:"人们爱美,尊敬崇高;丑引起厌恶,卑下引起蔑视。"[3] 关于美的意义,"附释"中还有这么一句:"真实不是社会中最重要的优点,在这里美的外观像在绘画中一样,会走得更远。"[4] 这句话正文中没有,它表明康德对美在社会生活中的作用十分重视。

其次,"附释"初步表露出审美无概念、无目的的思想。康德写过这么一句话:"我们所说的美感和崇高感是这样的:为了体验它,我不需要找出一个理由。"[5]这是说审美不需要任何外在根据,不需要对客体有明确的概念。

再次,有些片断表明康德那时就要把美学与伦理学彻底分开。在前批判期,康德在一定程度上是把美学与伦理学混在一起的。但审美活动毕竟不同于道德活动,美学和伦理学各有自己的对象和领域,这使康德去思考这两个领域的不同:"在美学形而上学的基本原理方面,要把注意力放在非道德感情的区分上,在道德形而上学的基本原理方面,则要把注意力放在人们与性别、年龄、教育、政体以及种族和气候有关的道德感情的区分上。"[6] 在这段话中,康德把人的情感分为两种,一种是道德情感,一种

---

① 卡顿,哥特谢特的剧本《死亡的卡顿》中的人物。

② 《康德文集》,俄文版第2卷第207—208页,莫斯科"思想"出版社1963—1966年。

③⑤ 同上书,第208、187页。

④⑥ 同上书,第207页。

是审美情感,前者是伦理学的对象,后者是美学的对象。他还特别指出,要注意对审美情感的"区分",这指的是要对普泛的美和美感进行解析。

(二) 关于趣味的断想

"附释"中关于趣味的提法很不统一。康德有时把趣味分为几种,认为趣味有高下之分。在一个片断里康德就列出了三种趣味:"精致的——粗钝的——细腻的趣味。"他认为女人的趣味是细腻的,特别敏感于能够影响男人感情的东西;男人的趣味则是粗钝的。有时他又把趣味同无趣味对立起来,这时无趣味就相当于粗野无教养的趣味,趣味则表示由教育和训练养成的高雅趣味,这种趣味有理性,有节制,不是自然情趣的直接表露,甚至与情感相对立。例如说"年轻人确实有丰富的感情,但缺少趣味。个人特性、极度的兴奋或即兴的灵感都有损于趣味"[①]。在这种地方,趣味实际上就是普遍的社会审美观念。

在趣味的具体内容和标准上,康德多少受了温克尔曼和布瓦洛的影响,这表现在他以适度和单纯为健康趣味的标志。他写道:"适度和单纯不需要感受力多么精细,就能使人获得幸福。"[②]这一句中的"幸福"不是物质上的满足,而是审美上的愉快。下面的一句就更清楚了:"时下低劣趣味的标志是追求可能繁复的装饰;而单纯是最精雅的趣味所固有的。"[③]康德大概是看到了当时德国哥特式艺术所带来的铺张、豪华、琐碎、繁冗的弊病,深感这种风格应受到节制,应代之以适度和单纯的艺术。"附释"中谈到适度和单纯的地方有十几处之多,说明康德不是偶然提及这两个概念,而是曾经反复考虑过的艺术风格的问题,

①②③ 《康德文集》,俄文版第2卷第189、208、207页。

所得出的结论也是他当时坚定的主张。

"附释"中谈得最多的是道德趣味,涉及到这一点的片断不下几十条。这些片断主要是说男女老少以及不同民族之间在道德上的差异,大多是纯粹伦理学方面的内容。

(三)关于笑和滑稽的断想

"附释"有几处谈到了笑和滑稽,与《观察》的正文不尽一致。

关于笑的意义和原因,"附释"中有一大段话:"当我们需要保持严肃的时候,笑能有力地瓦解我们。……强烈的笑会使人疲劳,就像眼泪会使人消除悲哀一样。能使人欢悦的笑,也会使人烦恼。……回忆可笑的事物会使我们十分快乐,而且不像其他愉快的故事那样易于忘却。笑的根源显然在于神经受到突然的刺激而传遍整个神经系统的兴奋。如我们说有某种表面上机智而又合于某种目的的事物,但这种事物却把自己降低和堕落到微不足道的地步,那么我们的偏向一边的神经这时就好像恢复到以前的位置,并且开始兴奋。"① 从基本倾向上看,康德对笑的意义评价不高。之所以如此,是因为他把崇高放在美之上,认为在社会生活和人际关系上崇高的行为、崇高的感情是最值得尊重、最有价值的东西,而笑和滑稽却能破坏或损害崇高的事物。这种观点也反映在他对文学作品的看法上。他读过《唐·吉诃德》,总的说来也比较喜欢这部作品,其原因也在于唐·吉诃德这个人物虽然干尽了傻事,却有着崇高的精神。但康德很感惋惜:"如果塞万提斯不给幻想的和浪漫的热情以滑稽的外貌,而是把它引到更好的方向上去,那就会取得更大的成功。"②从这句话看,康德是想让唐·吉诃德成为一个真正具有崇高精神的骑士,干出

①② 《康德文集》,俄文版第2卷第212、190页。

一番真正惊天动地的伟大事业。但塞万提斯却把他写成一个滑稽可笑的人,秉着侠义心肠去救人济世,却到处招来嘲笑,吃尽了苦头。在康德看来,这在一定程度上亵渎了崇高,使《唐·吉诃德》为之减色。

基于同一理由,康德极为推崇卢梭的作品。他劝告自己:"我读卢梭应该到那不再被他的文体的美所吸引的时候,只有在那时,我才能以理智去读他的作品。"① 他对卢梭如此虔诚,对他的作品如此热爱,也完全是因为卢梭的作品中对人性的崇高和自然的崇高的描绘,而且这些崇高的事物是在崇高的形式中表现出来的。

(四) 关于自然人和文明人的断想

《观察》"附释"中,关于自然人和文明人的片断占很大比重,几乎与伦理道德一样多。这是有其内在原因的。康德前批判期的美学是围绕人性、道德、两性、种族展开的,他要研究的是人的审美意识和情感,自然要对人作一番思考。

关于文明人与自然人的区别是由卢梭引起来的。卢梭对他生活的那个时代的虚伪的人及其所有的文明深恶痛绝,便提出一种自然人来与之对立,在其理论著作和文学作品中不遗余力地讴歌原始状态和原始人,认为那是人类的黄金时代,那种人是理想的人。康德虽然崇敬卢梭,但对这种倒退的主张还是旗帜鲜明地表示反对。"附释"中有一段表述了他与卢梭的分歧:"卢梭的方法是综合的,并且是从自然人出发;我的方法是分析的,并且是从文明人出发。"②康德认为"不超过自然必然性的欲望的人是自然人"③,他们"很早就有了正义的感情,但很晚才有正义

①②③ 《康德文集》,俄文版第2卷第198、192、188页。

的观念"[1]。因为自然人没有道德观念，就不能有崇高感，也不可能有其他精细的感受力，所以不是美学考察的对象。反之，文明人创造了道德价值，本身就有崇高感，能够理解和感受美的事物，所以美学考察要从文明人出发。到这里我们就会明白，康德在自己头脑中与卢梭关于自然人和文明人的论战，对于《观察》有直接意义，它是以道德的崇高为中心的美学学说的基础。

（五）关于自由的断想

"附释"最后一部分，康德特意加上了"论自由"的小标题，表明这一部分全与自由有关。关于自由的思考贯穿康德的一生。《观察》是他关于人的第一部重要著作，写作这部著作时，他就深入地思考过人的自由问题，并在"附释"中留下了较完整的记录。

康德先从人的不自由讲起。"人依赖许多外在事物"，自然、社会、他人、物质、观念等等对人构成了无穷无尽的限制，因而人是不自由的。但人能根据自己的意愿去选择自己行为的方向，因此人又是自由的。如果人不能按自己的意愿行事，就是受制于或依附于他人，而"依附于他人的人已经不再是人了，他不配这个名称，他不过是他人的附属品"[2]。自由人与此相反，他有自由意志，能按自己的选择行事，既不受制于暴力，也不盲从别人的言词。康德在写作美学著作时，写下了一系列有关自由的语录，意味着他早期的美学与自由有密切关联。那么自由与审美到底是什么关系呢？对于这个问题康德只字不提。但如果把自由与《观察》及其"附释"的全部内容联系起来，他的意图和思路还是容易

①② 《康德文集》，俄文版第2卷第196、220页。

看出来的。如前所述，康德前批判期的美学可以看成是以崇高为中心的伦理美学，而自由的人或人的自由才能产生真正崇高的道德感情。假如人不自由，没有自由意志，事事听命于人，屈从于人，他就不是独立的人，在康德看来甚至不配称为人。不配称为人的人，当然不会有真正人的感情，不可能成为审美主体。反过来，要想能够参预审美活动，享受审美愉快，必须首先获得自由意志，成为自由人。这是美学的前提。

"附释"的内容不止于上述各点，还有关于两性、民族、心理气质与审美的关系等问题的思考片断，但大多已被写入正文之中，这里不再论及。

二　《人类学反思录》中的美学思想

上文提到，康德从 1772 年起，在长达二十四年的时间里多次讲授人类学。在多年的讲授过程中，他对讲义不断地修改和补充，其方式就是随时把自己的想法和新材料记下来。这些札记就称为《人类学反思录》。

《反思录》中的美学内容涉及到人的主体能力、基本的美学范畴以及审美愉快的根源等问题，有的已见之于《人类学》正文，有的则与《人类学》有各种程度的差别。

(一) 感性、生命、愉快

《康德全集》第十五卷所载《人类学反思录》的内容和次序大致与现行《人类学》一书相当，先论及自我意识、感性、知性、想象力等，然后就谈到感官。康德沿袭了西方的传统看法，把人的感官分为内外两种。外在的感官有五种：视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉。康德认为与审美相关的只有视觉和听觉两种。这两种感官

中，视觉在审美上更重要，因为听觉虽是交际的中介并更近于理性，但它“不能表现出对象，不能产生直观”①，而视觉则可捕捉到对象的外在形态，在意识中构成清晰、准确的图像，因而是最重要的审美感官。

《反思录》还提到了感性的能动和受动。第六五五条说，“感觉或是能动的，或是受动的”，“人的个性的感觉，即把他自己当作主动原则的感觉，是能动的；而把他自己当作它种力量的对象的感觉，则是受动的”②。马克思也论述过人的能动和受动。关于能动，康德和马克思表达的是同一个意思：人以自身为主体，按自己的本质，根据自己的人性的需要，与对象发生关系，占有对象，构造对象的表象。在占有对象时，人的感性、知性和理性的本质就实现出来了，这就是“能动的”。至于“受动”，康德和马克思用的是同一个词 leiden，只是康德用为动词，马克思用为名词。不过用词虽同，具体用法却有差异。马克思所说的受动与能动出自同一根源，都是由主体对自身的现实性的占有而来，都是人的“自我享受”，都会有一种愉快。康德所说的“受动的”是与“能动的”完全对立的。“受动的”是把自身当作对象，当作客体，在与他物的关系中处于从属地位，自身的意义取决于他人或他物的本质和力量，所以康德说：“感觉越是单纯受动的，就越是令人不愉快。”③按康德哲学的基本原理，他所说的“受动”应该与马克思基本一致，因为在建构现象时，主体的感性所提供的时空直观形

---

① 参见《康德全集》第15卷第99—100页，片断编号第263、266条。（《康德全集》编者把所有思考片断统一编号，本书在注出引文所出的卷数和页码的同时，也注出编号，以便查对。下文所说第……条，即指这种编号。）

②③ 同上书，第290页第655条。

式,知性所提供的概念、范畴都起着主导作用,对象的表象与人的心意状态有直接的因果关系,受动本身就包含着能动,被外物所动仍然是被主体的心意机能所动。但康德却没有得出与马克思一致的结论,他把能动与受动截然分开,自律与他律不能相容,认为能动就令人愉快,受动就令人不愉快,忘记了主体机能乃是现象之所以可能的基本条件,忘记了"哥白尼式的革命"的扭转乾坤的结果。从这种看法出发,美必然产生于能动,受动时主体不会有审美愉快。这样康德美学就放过了解决审美为何需要对象的机会,同时也说明康德在这方面尚未达到马克思的深度。

感觉和感性是生命的特征,审美与感性有关,也就必然与生命有关。于是康德在思考审美问题时,自然就追溯到生命。

康德认为,我们自己就是一种生命,但"我们不能感觉到生命本身,只能感觉到对生命的促进或阻滞"①,愉快或不愉快就由此而来,"促进或阻滞生命的感觉就是快乐或痛苦"②。

康德提出,人有三种生命,一种是动物的生命,一种是人的生命,一种是精神生命。"第一种在感觉中令人愉快,第二种在直观或现象中令人愉快,第三种在概念中令人愉快。"③ 照康德的观点,人的生命是具有多种心意机能的生命,即有感性、知性、判断力、想象力的生命,这种生命不仅能感受到官能刺激,还能在"直观"中得到愉快。康德用"直观"一词专门指视觉图景或单纯的观赏活动。在单纯的观赏中,视觉图景不是饮食男女的对象,

① 《康德全集》,第15卷第244页第561条。

② 同上书,第252页第586条。

③ 同上书,第246页第567条。

没有实际的效用，不能引起单纯的感性愉快。但如果某一视觉图景能促进或提高人的生命，人就会感到舒适、畅快，这就是美感，对象则因此被判定为美的。这样，审美就与生命发生了关系。

人的生命不仅有感觉(empfindung)，还有情感(gefül)，审美愉快就与情感有关。我们在康德的主要美学著作中时时遇到"情感"一词，但何谓情感，很少交待。《反思录》中却有几处对情感的解释。在康德笔下，感觉和情感有时同义，有时就用empfindung一个词表达两个概念。但从全部康德学说看，情感与感觉还是有区别的。一般说来，感觉只是感官被刺激的状态，而情感则有更高的机能参与，情感要高于感觉。《反思录》对情感作了补充解释："作为情感(愉快和不愉快)的一切感觉看来首先与内脏有关。"① 据此，情感就是一种感觉，它的特点在于"与内脏有关"，不像一般感觉那样只与外感官有关。第二九五条说："情感是一种无对象的单纯主观的表象。"②说情感是一种无对象的表象，当是指与主体自我相关的一种心意状态，它不是由对象直接引起，不是视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉等等的表象。但虽无对象的刺激，心意机能却互相激发，共同活动起来，进入一种纯粹主观的兴奋境界。这种境界可能是感伤的、忧郁的，也可能是愉快的。审美的愉快就与此有关。

（二）趣味、鉴赏、判断

译成中文"趣味"、"鉴赏"、"鉴赏力"的在德文中是同一个词——geschmack。一词多译并非无道理，因为康德使用这一词时确实有这三重意思。

①② 《康德全集》，第15卷第110页第295条。

《人类学反思录》中有许多条是关于趣味的，有些提法为《判断力批判》、《人类学》等所无，有些则可与之互相参照。第七四七条说："当人的食欲被满足，渴求被缓解时，才按趣味去选择。因此野蛮人不是按趣味选择。"① 这一条包括在"论美感"那一部分里，"趣味"一词应当从审美意义上去理解。康德在这里认为，审美趣味取决于主体的文明程度和现实条件。

这同一层意思，康德还从另一个方向表示过。第八六八条说："当人不仅为需要而选择某物时，趣味就显示出来了。"②这里的"需要"指的是单纯的物质需求，包括一切有功利意义的向往和追求。趣味何在？审美和非审美的界线何在？康德用一种最简单的标准把两者区别开了：看你选择某物时是否完全为了满足物质需求，是否完全为了功利目的。当人不为任何直接的物质需要而选择某物时，其选择标准必然是审美性的趣味。

前面提到，康德认为审美感官只有视觉和听觉两种，在第八一五条中，他又从趣味角度对此作了说明："眼睛和耳朵没有欲望，因为它们不吃不喝。因此它们的趣味是最纯粹的，也就是说，它们不掺杂任何感觉成分。"③五种感官各有功能，也各有特殊的对象来满足，满足之后就有某种愉快。甘甜使味觉愉快，馨香使嗅觉愉快，光滑使触觉愉快。这类愉快只是普通的感觉，从趣味上看都是不纯粹的。反之，眼睛和耳朵没有任何需求，当它们向往某种对象时，那必然是某种审美性的东西，其中很少单纯感官的成分，这就是康德所说的纯粹性之一义。

超越于普通感官需要之上的趣味是哪里来的呢？康德认为是先天的。第九八四条说："趣味是某种原初性的东西，不能学

①②③ 《康德全集》，第15卷第328、382、364页。

得,它属于天才。"[1] 康德这一想法固然与他的天才论吻合,但他并没有坚持到底,他还是承认趣味可以改善。不过改善的途径不是从趣味本身入手,不是学习趣味的法规(趣味本无法规),也不是模仿别人的趣味(模仿的趣味不能获得真切的审美愉快),而是要从道德情感入手。第八一九条说:"没有什么比净化的道德更能改善趣味。"[2]何以如此呢?按康德的伦理思想,道德应该挣脱物质需要的羁绊,以纯粹的善良动机为基础,否则就不算真正的道德。在这一点上,审美的趣味与道德相通。一个人的道德情感改善了,他就可能超越利害关系,以纯粹审美的态度去把握对象,趣味也就提高了。

趣味是一种主体能力,这种能力付诸实践,就是鉴赏。《判断力批判》第一节注释中给鉴赏的定义是:鉴赏乃是判断美的一种能力。此外没有更多的解释。《反思录》中的材料证明康德对这一概念的思考比第三批判和《人类学》正文都要全面和深入。

康德把鉴赏规定为一种选择活动。这一点,《人类学》也提到了,但只有两三处,而《反思录》则有许多条论及。鉴赏作为一种选择,有其特殊的对象和规律。它选择的对象是"令人愉快的东西"。令人愉快的东西不止一种,有使感官愉快的,有使知性和理性愉快的。鉴赏所选择的不是这几种。第六二七条说:"鉴赏是按感性规则对普遍令人愉快的东西的选择。"[3]这里有两个要点,一是"感性规则",二是"普遍令人愉快"。所谓"感性规则"指的是感性的本质和特征:它的选择是心理性的、主观性的,但又必有某种对象作为对应物,否则选择云云就会落空。至于"普遍令人愉快",《判断力批判》和《人类学》都有详尽论述,此处不必

①②③ 《康德全集》,第15卷第430、365、284页。

详加解释。

《反思录》还提到鉴赏基于时空关系和反思规律。空间和时间作为直观形式本来是康德学说中极为重要的概念(康德本人认为时间、空间不是概念),没有它们的参与,一切感性和知性活动都不可能。但《判断力批判》和《人类学》都没有把鉴赏与时空直接联系起来,影响了康德学说的统一性。《反思录》在一定程度上弥补了这一缺憾。第六四八条说:"现象的鉴赏以每个知性存在者都具有的空间和时间关系为基础,并且也基于反思规律。"① 康德之所以提到时空关系,是因为他把真正意义上的审美限定在视觉范围,视觉对象必然是某种具体现象,现象又是主体的感性机能所提供的认识工具对感觉材料进行整理而形成的,而感性所提供的先验认识工具就是空间和时间。

关于"反思规律",实即无目的的合目的性那一原理,《判断力批判》第二导论(即现行中译本的导论)第四节已有论述,不再多说。

《人类学反思录》中还有多处论及鉴赏判断,大都与公开发表的著作相同或相近,值得注意的约有如下几点。第一,鉴赏判断无对错。第六七七条说:"鉴赏方面的多次不同判断正因为是鉴赏就不会互相矛盾。"②所谓"多次不同的判断",指的是对同一对象所作的多次不同的鉴赏判断。某时某地我们曾判定某一对象为美,时过境迁,又见到同一对象时也许对它漠不关心,甚至会觉得它不甚悦目。这两种不同的判断是矛盾的吗?在我们看来,答案几乎是肯定的。但康德认为并不矛盾,因为鉴赏判断本来是一种主观判断,它以主体的审美愉快及不愉快为根据。主

①② 《康德全集》,第15卷第284、300页。

体感到了对象形式与自己的认识机能谐和一致，因而判定对象为美，这是正确的。异时异地，主体感到对象的同一形式与自己的心意并不谐和，从而感到不愉快，这也是正确的。在两种场合，主体的情感反应都是真实的，依据情感所下的判断都是正确的，看似矛盾，实则并不矛盾。所以康德在第七三六条中说："情感判断从不会错。因为当我感受到某一事物，它使我愉快，这在任何时候都是真实的。"①

第二，鉴赏判断是一种"社会性的判断"。第七四三条和七六七条也都提到这一点。《判断力批判》也论及"美只在社会里产生着兴趣"和"人作为社会的生物的规定"，并举出孤独地生活在荒岛上的人不修饰茅屋为例来加以验证，但并没有说鉴赏判断一般来说只能是社会性的，语气较弱。《反思录》所说的"社会性的判断"语气较强，它限定一切审美活动都是社会性的，在社会之外，在自然状态里，不可能有鉴赏，跟着而来的就是康德没有说出的结论——美也是社会性的。

第三，"(鉴赏)判断力是心灵的主动性，它把一对象的杂多方面与其目的联系起来。"② 康德认为鉴赏判断不是单纯、被动地就对象下判断，而是要主动地创造和建构。他在上引第八一三条片断中对主动性的解释是"把一对象的杂多方面与其目的联系起来"，这样会形成一种合目的性的统一体。实际上与整个康德哲学联系起来看，主动性的含义远不止此，它还应包括审美表象的建构、审美价值的创造、审美观念的增生、审美范围的扩大等等。康德关于审美主动性的想法已越来越被当代美学理论和

① 《康德全集》，第15卷第324页。

② 《康德全集》，第15卷第362页第813条。

实践所证实。

（三）美、美的原理、美的属性

康德的主要美学著作在揭示主体机能对审美的决定作用以及对鉴赏判断的要素的分析，除了《判断力批判》中提到“美是道德的善的象征”之外，他几乎没有以“美是……”这样的句式表述过对美的看法。我们从《反思录》中却发现了许多类似美的定义的陈述和对美的多方面思考，使我们领略到康德的思虑之深。

第六五六条有一段颇为令人惊异的话:“人们看到,自然中几乎一切脱离物质质料而能自行构成属性的东西,在人类眼中都是美的。”[①] 我们不仅在康德本人的著作中没有见到过这样的话,甚至在整个西方美学史上,也没有见到过类似的陈述。这段话实际上提出了一种极为重要的美学原理,其要点有三个方面。第一是“脱离物质质料”。“物质质料”一语康德用的是 klump der materie,直译就是“物质团块”,指的是自然界存在的所有物质质料。“脱离物质质料”是说完全与物质无关,不是来源于物质,不是由物质所组成,也不受物质规律的制约。这就明确而断然地告诉我们,审美活动和审美对象都不能从物质的角度去思考,美决不是物质原素所构成,我们不能从研究物质的本质和关系入手去解决美学问题。第二是“自行构成属性”。这是说审美不仅与物质质料无关,与物质的属性也无关,物质的自然属性不能直接成为审美属性,美不是大小、软硬、红白、高低、方圆之类。从另一角度看,美当然可看成是一种属性,但不是物质的自然属性,而是“自行构成”的属性。脱离物质怎样构成属性呢？康德没

① 《康德全集》,第 15 卷第 290 页。

有解释。实际上,那是与物理的、化学的、数学的、生物的属性有别的另一种属性,相当于鲍桑葵的追随者萨缪尔·亚历山大(1859—1938)所说的"第三性质",它来自主客体之间的关系,是心灵与对象的单纯形式相融合而产生出来的,也可以说是对象的一种主观性质。第三是"在人类眼中"。这里康德把美与人紧紧地联系起来,美只对人才存在,离开人,离开人的审美感官,决不能有所谓美。这比没有人(包括有感觉的动物)就没有酸甜和冷热,只有某种化学物质和不同的温度还要确实。康德用了一个全称量词"所有的",表示凡与物质质料无关的性质在人看来都是美的,所以可以把这一段话看成是最普遍、最一般的美的定义。

康德并不总是按照同一个方向去思考美,他经常变换角度,从不同的视点和层次设想各种可能的对美的解释和规定。第七一三条说:"在某一种类的事物中,经验必然提供出原型(urbild),这就叫做美。"① 这是颠倒过来的柏拉图主义,不是原型产生经验事物,而是经验创造原型。原型就是范型、典型,但并不是造物主所依据的先天的观念实体,而是有认识能力的人在与同一物种的众多个体交互关系中逐渐在头脑中剪裁出的这一物种的模范形态,与此模范形态相近就被称为美。原型也就是"理想(Ideal)",关于它的产生,康德还有另一种说法:"美的理想总是以一种由自然所设计出来的 dessin 为前提,例如人体。"② 拉丁文 dessin 就是现代英语的 design,即所谓"迪扎因",在当代技术美学中充当核心概念,是构思、计划、设计、图样、造型之义,

① 《康德全集》,第 15 卷第 316 页。

② 《康德全集》,第 15 卷第 330 页第 757 条。

在这里也就是第一七一三条所说的原型。从这一句看,康德又采取了另一种立场,竟认为美的原型是自然所设计出来的,其例证就是人体。他认为人体是自然所设计出来的理性生物的最恰当的形态,是自然为我们提供的理想。

康德还从情感角度给美下了一个定义:"单纯直观的令人愉快的东西,就其是可能传达的而言,就是美。"① "单纯直观"是纯粹观照,与对象不发生任何质料上的关系。假如对象实际上没有满足人的任何需要,只是以其外在形态呈现在主体面前,主体对它限于单纯的观赏,在这种观赏中主体却感到了愉快,那就可以断定,这种愉快就必然是审美愉快,引起愉快的对象就是美的。不过还有一个重要的附加条件,就是这种愉快要有普遍可传达性,因为康德认定普遍性是美的一个基本特征,缺乏这一特征,就称不上是审美。第八〇六条也提到"令人愉快的直观"是美的。这又是一个简洁的美的定义,它并不空洞,只要你在单纯直观中感到了愉快,你就见到了美。

康德虽力图综合经验主义和理性主义两大美学流派,但他的基本倾向更接近理性主义,取理性主义的思想多,取经验主义的思想少。从康德生前正式刊行的著作看,他几乎没有考虑过经验派所重视的事物的具体属性。但实际情形并非如此,只是他没有公开发表过这类思想。《反思录》不止一次出现过这类想法。第六五四条说:"在美上面有某种仅仅与他物相关的东西:对称……"② 所谓"他物"指的是美以外的东西。在康德看来,事物及其属性都不是美本身,只能以他物视之。第八七一条说的就更具

① 《康德全集》,第15卷第350页第803条。

② 《康德全集》,第15卷第289页。

体了:"使直观的艺术显得明晰轻松的东西,就是美的。"① "直观的艺术"就是视觉艺术,从上下文看,也包括其他非艺术的视觉对象。如果有什么能使视觉对象显得清楚明确,且又看起来轻松愉快,那就是美的。这类东西是什么呢?康德举出"合规律性,比例,适当的分割,正多边形,一种纯净的颜色,迷人的色彩配置(郁金香、雉鸡),合比例的声音"②。这些都是从古希腊经文艺复兴到启蒙时代许多哲人常常作为美的本质属性提起的形式特征,康德自然十分熟悉,在思考美学问题时,他也不能不想到这些性质。他之所以没有把它们纳入主要的美学著作,是因为它们不可能是审美的最后根源。

康德还考虑过美的三值性。传统逻辑是二值逻辑,一个命题非真即假。单纯的感觉也是这样,一个人或是有感觉,或是没有感觉,仍是二值的。对于愉快或不愉快的情感来说,情况就不是这样了。第六六九条一开头就有这样的话:"愉快:A;淡漠:non A;不愉快:-A。"③这是一种半符号化的陈述,A 表示愉快,-A 表示不愉快,此外还存在着一种既非愉快又非不愉快的状态非A。关于这个非 A 的产生,康德也有所提示,"存在着一种平衡状态:A-A=0"④,愉快减去愉快,或愉快加不愉快,都等于 0,但不是负值,没有愉快并不等于不愉快,两极之间还有中间状态。如果从逻辑角度考虑,情感、伦理、审美都是三值的。康德列举出如下几种三值情形:"快乐,冷漠,不快乐。满意,不关心,憎恶。美,平常,丑。善,无价值,恶。尊敬,无关,不敬。恨,冷漠,爱。"⑤康德之前的美学家并不是不知道这种情形,但他们都没有提出

①② 《康德全集》,第 15 卷第 383 页。

③④⑤ 《康德全集》,第 15 卷第 296、296—297 页第 669 条。

来讨论,可能是认为没有什么理论意义。康德虽然也没有就此深入下去,但却明确地提出了三值性的问题,值得我们认真对待。

以上种种看法都是为探讨审美的先验原理服务的。康德美学的先验原理是著名的"无目的的合目的性",从本质上说,这个原理是心理性的,康德曾把它归于想象力与知性的自由游戏。《反思录》反映出康德对此曾作过多方面的思考。

审美或者美能有一个原理吗?前批判期的康德倾向于否定美的原理,批判期的康德则倾向于承认要有这样一个原理,反映过渡期思想的《人类学》则两种倾向兼而有之。《反思录》第六三五条说:"独立自主的美必须建立在某一稳定的原理之上。"[①] 在康德哲学中,人为自然及道德立法,既然如此,人也就该为审美立法,找到或者说构造一个美的法规,尽管它不同于认识的法规。康德反复强调和思考的是现象与主体机能相和谐这一原理。《反思录》对此有许多说法,下面略举数条:"与一般感性规则(必然地并且因而是普遍地)相一致的是美的"[②],"与作为被感性世界的总体所决定的自我相和谐的是美的"[③],"一般与(人的)主观规则谐调一致,并在现象中令人愉快的,是美的"[④],"本质的美是按感性规律与事物的概念相一致,因为关于事物应该是什么的概念应作为前提"[⑤],"本质的美在于感性直观与观念相和谐,或者主观地令人满意的东西与客观的东西相和谐"[⑥],"与人

① 《康德全集》,第15卷第275页。

② 同上书,第315页第711条。

③ 同上书,第316页第712条。

④ 同上书,第317页第715条。

⑤ 同上书,第327页第743条。

⑥ 同上书,第354页第806条。

类认识的普遍的主观规则相谐调的是美的，它在反思中令人愉快，因为它只与反思的条件相适应”①。这里面要注意的是“被感性世界所规定的自我”、“感性规则”、“主观规则”、“与概念一致”等。

所谓“被感性世界所决定的自我”是对自我状态的限定，指的是人以自己的感性机能与感性对象发生感性关系，在这种情况下，人不以知性工具去分割和规范对象，不以逻辑的方式构造关于对象的命题，不企望获得关于对象的知识，只是直接从对象获得某种感受或情感。康德认为，与这种状态下的自我相和谐的对象形式或属性是美的。关于“感性规则”上面已经谈到。“主观规则”与此有关，指的是人在构造表象以及对它产生情感反应、为其立法时的强烈的主观性。康德认为与“感性规则”和“主观规则”和谐一致也是美的。实际上这几点说的都是想象力与知性的自由游戏，是主体的多种机能在对象形式的激发下自我相关的活动，这种活动不受强制，没有外在目的，因而是愉快的。这种活动也是无概念的，康德曾极力强调这一点，因为它正是审美区别于其他活动的基本特性之一。但《反思录》中却有好几条谈到美的对象要与概念一致，概念应该作为美的前提，甚至还有美在于主观的东西与客观的东西相和谐的提法。这与康德一贯坚持的美学观点严重冲突，我们只能理解为康德写下这些片断时没有顾及自己的基本主张，单从审美实践或自我反省出发考虑问题，绝对的无概念性无意中就被打破了。

上面谈到康德美学有一种强烈的主观性。这是康德所有美学著作一贯强调的，可以说，失去了主观性也就失去了康德美

① 《康德全集》，第15卷第385页第878条。

学。《反思录》除了经常提到我们所熟知的美的主观性原理之外，还有几条更具体地表述了同一思想。第七五〇条说："我们大概并不是在声音之间进行比较，而是比较声音的印象及其对我们的状态的影响；因此不是数的概念，而是印象的秩序使我们愉快，是我们的状态的一种激动使我们快活。"① 这是从音乐的角度来说明审美的主体性。康德认为，我们在不同的声音之间进行比较，分析声音之间的关系，并不能找到愉快的根据，即美之所在。音乐理论家和批评家也常就单个的声音或多种声音的继时性关系(旋律)和共时性关系(和声)进行分析比较，有时还要讨论到调性和音色等等，表面上看，这是在分析客观的声音，实则是在分析声音给我们造成的印象和影响，也就是在分析我们的主观感受。我们说某一音响是明亮的，某一音响是柔和的，某一乐句是激越的，某一乐句是抒情的，某一乐句是哀伤的等等，说的其实都是我们的主观印象。

第八〇六条中有一句说得更直接："表象令人愉快，虽然事物本身令人不快。简言之，根源仅仅是主观的。"②某些事物因其有害或邪恶而令人不快，但其外在表象却会在单纯直观中令人愉快，也就是令人觉得美。康德没有举例，但这类事物确实存在。康德还从广义价值论的角度对此作了说明："物自身有多方面的属性，当它们没有被理性生物所认知时，它们自在地存在，如果不与认识它们并把它们当作选择对象的理性生物发生关系，就不会有任何价值。"③ 物的属性客观存在，其价值却取决于人，没有人就不会有任何价值。美实际上也是一种价值，只有

①② 《康德全集》，第15卷第329、355页。

③ 《康德全集》，第15卷第367页第823条。

在人与物发生审美关系时，这种价值才能出现，才能有美。物自身所有的那种被一般人认为是美的自在存在的属性只能是物性，不是美。

康德把美视为伴有愉快的判断或表象，但由于美的主观性，我们就不能在客体本身寻找美的根源。所以他说："一个判断或一般来说一个表象是否伴有愉快，人们是决不能从客体的概念看出来的。"① 离开直观，离开主体的切实的体验去分析概念，无论如何分析不出愉快的情感来。这样一种看法出自康德对判断、命题的划分。我们知道，康德把判断和命题分成分析的和综合的两类，分析命题主词包含宾词，分析主词就可得到宾词，综合命题宾词在主词之外，可增加知识。康德认为审美判断不是分析的，不能从分析概念得出美的结论。

（四）生气、精神、天才

天才论是康德艺术学说的支柱，《反思录》也有许多片断涉及天才。有些论断，如天才的独创性、典范性等都已反映在《判断力批判》和《人类学》中，但有些想法则已超越了以上两部著作，有些虽不见得有新意，却更具体更详尽，有些则变换视点加以阐释，使天才学说更透彻，更容易理解。我们读《判断力批判》一书有关天才论那一部分时，总是无法摆脱对这种学说的神秘感，虽然有些论述似乎打开了一条渡越迷津之路，但终因语焉不详而难以索解。《反思录》又一次弥补了这一缺憾，使我们有可能真正了解康德所说的天才究系何物。

要讲清天才得从生气说起。《反思录》中经常见到"生气"和"生气灌注"这两个词。"生气灌注"就是 beleben，这是个动词，本

① 《康德全集》，第 15 卷第 433 页第 988 条。

义是使无生命的东西具有生命,使有生命的东西具有灵气,使死去的生命恢复生机,使理性生物的精神活跃、兴奋起来,就好像通电使灯泡亮起来,浇水使植物繁茂一样。由这个动词演变而来的名词 belebung 就可译为"生气",它包含着生气灌注的全部含义,是事物的内在精神和生命。但这种说法不完全恰当,因为所谓内在的精神和生命云云实为一种比喻。更重要的是,从康德哲学的基本观点看,无生命的东西的精神和生命并不在事物之内,一幅有生气的画,一块有生气的石头,一首有生气的乐曲等等,其生气不过是它们在人的意识上激发出的一种感受、一种效应,并非它们真有什么精神和生命。关于生气的涵义和性质,康德并没有作出解释,他只说"生气是感性的"(第九四三条),要服从感性规律,这就与刚才说过的生气是主体的感受相吻合了。康德还谈到"使心灵充满生气就是把它的活动置于自由游戏中"①,则生气与心灵的自由游戏密切相关,反过来就可以说受限制的不自由的心灵不会是生气勃发的。

生气从何而来,是什么把生气灌注于事物之中呢?康德认为那是精神。《反思录》中有好多条表示了这个意思:"精神是灌注生气的东西"②,"精神是使心灵充满生气的东西"③,"精神是使思想获得生气的内在源泉"④(这几条所说的"精神"是本源性的东西,不同于上面所说的被灌注的"精神",那个"精神"与"生气"基本同义)。从这几条看,康德把精神看成是使心灵、思想充

① 《康德全集》,第 15 卷第 364 页第 817 条。

② 同上书,第 326 页第 740 条。

③ 同上书,第 364 页第 817 条。

④ 同上书,第 415 页第 934 条。

溢生气的根源或动力。那么,什么又是精神呢?德语 geist 一词本来与 erregung 同义,即激动、激发、兴奋、活跃之义,后来兼有呼吸、生命、心灵、智慧、理智、灵魂、圣灵的意思。康德用这一词显然不是指上述义项中的任何一项,而是指人的综合性的内在心灵素质,它有本源性、能动性、自发性、潜在性等性质,当它显现出来的时候,往往就是思想、观念或意兴。康德对精神也有所解释:"精神是生命的神秘源泉。它不属于任意独断,它的活动来源于自然。"① 这就把精神提高到生命的本源的地位,仿佛它不是高级生命的产物,倒是生命由它而来。第五八六条提到"在我们内心有一种生命的自由原则,亦即精神的自由原则"②,又几乎把生命与精神看成是一个东西。

思考生气和精神是为了解决天才问题,在康德心目中,生气、精神、天才是递归系列,生气源于精神,精神源于天才,"精神的本源就是天才"③。有时康德又把天才和精神看作同一个东西,认为"特有的精神就是天才"(第 930 条),甚至"我们也可以用精神一词代替天才一词来使用"④。

《判断力批判》曾讨论过"构成天才的心意机能",所谈的主要是想象力和知性,其余只以"诸认识能力"一笔带过,并没有就天才的心理要素作更具体的剖析。《反思录》则对此有较为深入的思考。第八七四条说:"人类不能学得的东西有四种:感觉、判断力、精神和趣味(鉴赏力)。这些构成了天才。属于天才的

---

① 《康德全集》,第 15 卷第 371 页第 831 条。

② 同上书,第 252 页。

③ 同上书,第 412 页第 926 条。

④ 同上书,第 414 页第 933 条。

还有更多的机能，但从根本上说，这些就构成了天才的主体。"①

除了上述四种机能外，康德还认为想象力是包括于天才之内的另一机能。《反思录》第九七七条说："天才本来就基于想象力；这种能力包含着巧智的（再生的）和创造的（生产的）能力。"② 据此看来，康德把想象力看作天才的基础，这可能是因为新的观念的产生、独创性艺术作品的创造都离不开丰富的想象。综上所述，可以看出，在康德心目中天才是感觉、判断力、精神、趣味、感性、想象力等相结合而迸发出来的一种特殊的创造能力，在上述各种能力方面有非凡素质的人就是天才。这样一来，蒙在天才概念上的神秘帷幔终于被揭开了一角，内在的结构和机制大致显露出来。

《判断力批判》中曾斩钉截铁地断定"天才与模仿精神是完全对立的"，虽然在展开论述中这种论断有所缓和，但基本看法并未改变。《反思录》对此却有不同的结论。第七七八条说："模仿与天才的距离并不如想象的那么远。……模仿是天才的适当的可靠的途径，……不存在不曾模仿过的大师，也没有一种发现不可以被看作是一种与前驱者相契合的关系。"③ 这里虽然没有说天才必须模仿，但却说"模仿是天才的适当的可靠的途径"，就表明康德认为天才要发挥其潜能，就离不开模仿。特别是"不存在不曾模仿过的大师"这一点，更肯定了模仿对天才的重要意义，因为康德笔下的大师就是为艺术建立法规、提供典范的人，

① 《康德全集》，第15卷第384页。

② 同上书，第427页。

③ 同上书，第340页。

正是所谓天才。

康德也对模仿作了规定,认为"模仿完全不同于复制,复制又不同于猴子学样"[①]。猴子学样(nachaffen)只模仿外表,对于所模仿的事情完全不能理解。沐猴冠而充人,骨子里仍然是猢狲。这不是真正的模仿。复制(copiren)是亦步亦趋地照搬原样,所得产品往往不如原作,这种机械呆板的作法也不是真正的模仿。真正的模仿应该深入理解典范所表现的思想观念,掌握其方法技艺,在创作中仿效大师们把握和处理素材的独到之处。

《判断力批判》还认为"学习不过是模仿",因而在否定了模仿的同时也就否定了天才必须学习。这种立场在《反思录》中也大大地弱化了。第八九八条说:"天才不是被授予灵感和天启的魔鬼。如果天才已经有了一些素质,他还要学习一些东西,或从形式和方法上进行研究。天才也不是某种特殊的悟性及其源泉,它必能传达给每一个人,并以理智的方式来构成。"[②] 这表明在康德心中,天才并不十分神秘,不是与人类本性相悖的魔鬼。天才可能有某些优越的素质,但必须学习和研究,那些素质才能发展起来,否则就会枯萎。从天才"必能传达给每一个人"这一句看,康德曾考虑过天才并不是少数人的特质,只要努力,每个人都可达到天才的成就。康德生前出版的著作没有采取这种观点,可能是因为它们会削弱甚至彻底消解他的天才理论。

《判断力批判》的天才学说中还有一个重要观点:科学无天才。对此,《反思录》也提出了完全不同的看法:"一切初次发现都需要天才;但在后继的过程中,则善于学习的实践性的才能更有

① 《康德全集》,第15卷第340页第778条。

② 同上书,第393页。

用处。"[1] 据此，曾被康德认为不是天才的"伟大头脑"如牛顿、开普勒等人就有资格进入天才的行列。第九六六条列出了几个未构成句子的词组："天才的科学。新方法的发现。科学的精神。"[2] 这些词组都没有谓语，我们不知道康德对它们的看法如何，但似乎可以断定康德认为这类概念是能够成立的。三个词组似乎也有内在联系：存在着在认识世界规律方面极为敏感和深刻的科学精神，这种精神往往能找到新的方法，新的方法可以促成新的发现，而新的发现都需要天才，则科学的天才是可能的，天才的科学也是可能的。当然这只是一种推测。

尽管康德曾有如上想头，他还是坚持了几乎是绝对化的天才论。之所以如此，其主要原因在于实践证明，人类中确有一部分人在某些方面(特别是艺术上)有独特的才能和智慧，可以见他人之所未见，言他人之所未言，往往有神来之笔，创作出不朽的典范作品。为突出艺术活动中独创性的特征，康德觉得天才论是必要的。

（五）表象、想象力、游戏

关于表象，我们已经谈得很多了。康德的一些著作几乎须臾离不开这个概念，这乃是批判哲学的主体性精神以及把物分为物自体和现象的立场所致。表象概念与康德美学也密不可分，康德所说的美的形式、无目的的合目的性、想象力与知性的自由游戏等等都离不开表象。不了解康德所说的表象为何物，就不可能真正理解康德美学，因此我们才不厌其烦地来谈表象问题。

《人类学反思录》中有关表象的看法，值得注意的有以下几

---

① 《康德全集》，第15卷第410页第922条。

② 同上书，第424页。

点。(1) 表象有主动与受动之分,上文已谈过。(2) 表象有感性、理性之分。"如果按表象所表现的东西来看,我们的一切表象主要可分为两类:感性的和理性的。"① 康德还进一步指出,感性表象存在于对象与我们的能力的关系之中,我们的能力可被对象刺激而按一定方式发生变化,于是产生表象。也就是说,感性表象是对象刺激我们的感性能力而形成的,它是主观的,个体的。理性表象完全地、绝对地与对象相关,主观感觉的成分完全被剔除。这实际上是理论理性所构造出来的一般性的概念或关于事物的实在状况的理性知识。与审美有关的只能是感性表象,美的主观性来自表象的主观性。(3) 康德还有过与上述看法不同的想法:"表象及其形式(还有它们的联结)或是由对象提供给我们,或是我们自己制作出来,或是我们想象出来。"② 据此,表象的构成方式就有三种。第一种是对象刺激感官所形成的,就是上面说的感性表象。第二种是我们自己制作出来,并不是某一对象的映象或仿制,我们通过双手创制出世间本来没有也不可能有的形象(vorstellung 一词本有眼前的形象之义)。康德自己说这种表象或形式不是在 fiction(构成、虚构)之中,就是在 signification(陈述、符号、象征、迹象)之中。康德往往在觉得德语不足以恰切地表达己意时就选用拉丁词语,这里他用的两个拉丁词到底意欲何指,我们还不是十分有把握。要之,总是指在创制过程中产生出来的形象。第三种本应是想象出来的表象,但康德却说"第三种在比较和联结之中:笑话和判断力"③。比较和联结不难

① 《康德全集》,第 15 卷第 287 页第 650 条。

② 同上书,第 130 页第 329 条。

③ 同上书,第 130 页第 329 条。

理解，当是指比较各种形式的异同，然后任意联结，如果把风马牛不相及的形式结合起来，想象出来一个新奇的表象形式，就可能令人发笑，所以在冒号后面写上了“笑话”一词。但紧接着的“判断力”一词则实在令人费解，我们猜不透康德当时是怎么想的。

康德美学中有一个重要的角色——想象力。想象力是感性、知性、理性之外的另一主体能力，它在整个康德哲学中起着意识的动力的作用，西方康德研究者就此写过大部头的著作。《反思录》有相当数量的片断涉及想象力，与公开出版的著作没有什么出入，不再一一介绍。

我们谈表象、想象力，目的是为了更好地理解康德的游戏说，因为表象是游戏的材料，想象力是游戏的动力。游戏说在第三批判中已有论述，而《反思录》中有关游戏的想法则更具体更丰富一些。

康德从人必须活动，而活动不止一种这一简单的事实出发来思考游戏问题。“每一种活动不是一种劳作(有目的的活动)，就是一种游戏(有意图而无目的的活动)。”① 人的身心或者完全静止，或者处于活动状态。从根本性质上来划分，人的活动只能有两种。一种是有外在目的的活动，这种活动或消耗体力，或劳心费神，因而是不自由的。这指的是体力或脑力劳动。另一种是无目的的活动，这种活动本身即是目的，这就是游戏。可见在康德看来，劳作之外的一切活动(除了饮食男女，因为那还算不上是 handlung)都是游戏。不仅劳作之外的身体活动是游戏，劳作之外的心灵活动也是游戏，“不用思想来工作时，我们就拿它来

① 《康德全集》，第 15 卷第 267 页第 618 条。

游戏"[1]。从康德的整个美学思想看,他不甚重视肉体的游戏,无论是《观察》、《人类学》还是《判断力批判》都没有谈过这类游戏。他所说的都是内在的心灵游戏。这是康德游戏说的一个根本特点。

心灵的游戏是怎样一种情形呢?简单说来,就是感性、知性、想象力等心意机能不使用概念、范畴和规律,不受强制的无目的的自由活动。这种活动也需要某种表象为材料或对象,心灵就围绕它们兴奋起来,互相谐调,没有任何负担,因而是愉快的。由于各种具体的感性表象之间存在着性质上的差异,心灵的游戏也就有许多种。

《人类学反思录》第六一八条和八〇七条列举出如下几种:(1)思想的艺术游戏,也称思想的感性游戏。语言游戏属于这一类。康德所说的语言游戏或语言艺术有演说术和诗艺两种,因为它们都使用了语词,都表达了一定的思想,故称为思想的游戏;(2)情感的游戏,属于这一类的有小说和戏剧;(3)印象的游戏——音乐;(4)图像的游戏,这可能指视觉的自由观赏活动。康德在别处还提到一种直观的游戏,可能与此同义;(5)概念的游戏,未详何指,或与思想的艺术游戏同;(6)熟练技能的游戏,可能指杂技魔术之类;(7)碰运气的游戏——掷骰子;(8)模拟的游戏或假扮的游戏,可能指假面舞会之类。

康德的游戏说实际上是一种尚不成熟的艺术接受心理学,他是想从主体心灵能力上来解释艺术的效应,虽然有许多漏洞,却道出了某一侧面的真实情况。

---

① 《康德全集》,第15卷第266页第618条。

三 逻辑学反思录

康德一生曾讲授逻辑学达二十八次之多,他所用的教本是迈耶尔的《逻辑学》,但他并不照本宣科,而是不断地就所讲内容深入思考,提出自己的独立见解,并把这些见解写在纸条上,有时就直接写在迈耶尔《逻辑学》的空白处。这些材料以《逻辑学反思录》的题目被编入普鲁士皇家科学院版《康德全集》第十六卷。迈耶尔《逻辑学》第十九节至三十五节曾谈到过"认识的完满性"问题,康德因教学需要对此作了多方面的思考,《反思录》把这些思考片断收集在一起,成为相对独立和完整的部分,并被特别冠以"认识的逻辑的完满性和审美的完满性"的标题。其中有许多有关美学的内容,较为独特的是有关"审美的完满性"的思想以及几处对美的规定。这些想法主要产生在七十到八十年代,少部分产生在九十年代。

康德在《判断力批判》中曾断言:"鉴赏判断完全不系于完满性的概念"。因为完满性乃是事物的多样性与其概念的谐调一致,而这是客观的合目的性,与作为鉴赏判断的原理主观的合目的性相冲突。但在《逻辑学反思录》中康德采取了几乎完全相反的立场。

何谓完满性?"一事物的多样性与一种普遍目的谐调一致就叫做完满性"①,实际上就是多样性统一于普遍目的或概念。换言之,就是一事物的多种多样的构成部分及其属性都符合这事物的概念。但康德并没有始终坚持这一点,完满性并不是

① 《康德全集》,第16卷第100页第1748条。

不能脱离概念，他所注重的是“谐调一致”，事物与目的或概念一致是完满的，与某种法则或规律一致是完满的，与主体的各种认识能力谐调一致也是完满的。这就显出了康德思想的特点。

人的主体能力最主要的有三个方面：知性、感性、理性；“批判”有三个领域：认识、审美、伦理；完满性也就有三种：理论的、审美的、实践的，每一种都依据一种规律。理论的完满性依据知性规律，亦称逻辑的完满性；审美的完满性就是鲍姆加登所说的“感性认识的完满性”，它依据感性规律或鉴赏规律；实践的完满性又称理性的完满性，它依据意志规律。《逻辑学反思录》论及的主要是逻辑的完满性和审美的完满性两种，实践的完满性只偶尔提到两三次，且未加任何说明。

《逻辑学反思录》反思的自然是逻辑问题，康德为了加深对逻辑的完满性的认识，突出其特征，就引出审美的完满性作对比。我们为了把握和理解审美的完满性，也要在两者之间进行比较。

逻辑的完满性就是上面提到的多样性统一于概念的那种完满性。第一八三九条认为，“逻辑的完满性的目的是：把一切都诉诸概念”①。既然诉诸概念，就与客体有关，成为一种客观的完满性，“关系到对客体的认识”②。康德还对逻辑的完满性的性质作了明确的规定：“逻辑的完满性：真实性，明晰性，普遍性。”③ 真实性与客体的质料或其实在性质有关，当认识与之谐调一致时，

① 《康德全集》，第16卷第133页。

② 同上书，第154页第1905条。

③ 同上书，第112页第1779条。

认识就有了真实性。明晰性是就认识形式而言，当客体所引起的感觉印象经主体提供的时空形式、概念、范畴整理、规范之后，认识就有了明晰性。普遍性是就逻辑有效性而言，具有逻辑完满性的认识在任何情况下对任何人都是有效的。此外，康德在其他片断中还把确定性(第1800条)和纯粹性也算作逻辑的完满性应该具备的属性。确定性与概念有关，一对象被归于哪一概念之下，不能含糊，这一概念的内涵和外延也要有明确的界限。纯粹性是指认识达到了先验原理，不受质料和感觉限制的情况。康德还提到，"逻辑的完满性关系到在普遍中认识特殊"①，这说的是所谓"规定的判断"，即把特殊事物置于普遍原理之下，由这普遍原理而认识特殊事物。

审美的完满性在所有这些方面都与逻辑的完满性相反。

首先，审美的完满性不是多样性符合概念，而是一种主观的完满性："与一般认识能力的主观条件相和谐就是审美的完满性。"② 这是指表象形式上与认识能力的性质、活动方式相契合。这种契合实际上也可看成是"一物的表象中的各种认识能力的主观的谐调一致"③。虽然要有一物的表象为对象，但它只是一种触发剂，实际上互相谐调的乃是主体自身的不同机能。康德还特别指出，这种谐调是按"低级的感性规律"的谐调(第1748条)，并且主要在于"与主体的愉快的情感的关系"(第1809条)。这些都说明康德所说的审美的完满性决不是客体的性质，本质上它只是主体的一种内在状态，或对象所引起的感

① 《康德全集》，第16卷第148页第1884条。

② 同上书，第153页第1904条。

③ 同上书，第146页第1876条。

受。但康德并没有完全排除客体的作用，他承认客体作为触发剂的必要性，承认“一切审美的完满性都是主观的东西与客观的东西的结合”①。康德这种既强调主观性，又不完全无视客体的想法，可作如下理解：审美活动中，一个对象的形式是否完满取决于我们的主体能力或情感，只要使我们的主体能力自由谐调就是完满的。以植物的叶子为例，针形叶、卵形叶、心形叶、指状叶、如钱小叶、如盖巨叶都具有审美的完满性，我们没有理由说哪一种叶子是完满的，哪一种是不完满的。但又必须有现实的叶子存在，必由它们提供表象，否则完满与否也无从谈起。

其次，审美的完满性的特点是新鲜、轻松、生动、圆满。不管对象形态如何，只要它让你觉得新鲜，百看不厌，总能引起你的注意，引起你的遐想，它就是完满的。轻松、生动是说表象使人看起来不觉沉闷，不把人引向严肃的思考，否则那就是康德所说的劳作了。“圆满”的原文是 umfang，本义是圆周，康德显然不是说审美的完满是一个圆圈或具有圆周性，他可能是指形态要完整而不缺损。康德也提到审美的完满性要有真实性、明晰性和普遍性，但那不是逻辑性的，而是“现象中主观的真实性，直观中的明晰性，主观的普遍性”②。所谓主观的真实性是就主体的情感和体验而言，不管对象怎样，只要你从对象上确实体验到审美的愉快，不是随声附和别人的判断，那就是真实的。反过来说，审美的完满性不要求客观的真实，一物的表象可以是完满的，也可以是不完满的，情感是真实的就足够了。主观的明晰性是就直观形式

① 《康德全集》，第 16 卷第 130 页第 1826 条。

② 同上书，第 148 页第 1887 条。

而言，是"直观中形式方面的容易把握"[1]，即是说可以在直观中一览无余，不是复杂到令人难以掌握，不是大到无边，不是小到看不见，整个物象能完整地出现在直观之中，一下子就被视觉把握住，不必费神费力，不用着力思考。显然这种明晰性不是逻辑的。康德认为"逻辑的明晰性与美是对立的"[2]，就是说对象的表象一旦经过概念和范畴的处理，形成了关于对象的知识，就不再是审美对象了。康德举出判决词和谜语为例。判决词不是审美的，要有逻辑的明晰性，谜语是游戏，不必有逻辑的明晰性。至于主观的普遍性，康德以两个拉丁词 sensus communis 注出其真实含义，这就是《判断力批判》中所说的共通感，这里不再解释。

再次，"审美的完满性是游戏"[3]。游戏的对立面是劳作，逻辑的完满性就是主体机能劳作的结果，也是进一步劳作(认识活动)的材料、工具或对象。这种完满性叫人劳累，令人不快。审美的完满性由于具有上述新鲜、轻松、生动、圆满以及主观的真实性、明晰性、普遍性等特点，就不是一种劳作，只能是一种令人愉快的自由游戏。

复次，"审美的完满性必带有偶然性的标记，因而不是不自然的"[4]。这是因为审美的完满性是主观的，是主体当下的思想感情的对象化，因而这种完满性可视为主体情感的自由创造，不是在外力的驱迫下产生的，也不是在对象的实在属性的定向引

---

① 《康德全集》，第 16 卷第 118 页第 1794 条。

② 同上书，第 121 页第 1804 条。

③ 同上书，第 134 页 1841 条。

④ 同上书，第 123 页第 1807 条。

导下建构起来的。偶然性就是指一物的审美的完满性所包含的条种特征并不是固定的、必然的。此时此地，它有如此这般的性质，引起如此这般的愉快；彼时彼地，它就可能有另外的性质，引起另一种愉快（或不快），一切要看主体的心境如何。

审美的完满性当然与审美有关，有了这种完满性，对象就是美的。不仅如此，康德甚至说过"一切完满性都是美"①，连逻辑的完满性也包括在内了。这表明康德在十八世纪七八十年代在美学上还多少受到鲍姆加登的影响，还未达到批判的水平，但已悄悄地向先验美学迈进了。

除了关于完满性的思考之外，《逻辑学反思录》还有一些有关其他美学问题的片断，下面就是一些令我们感兴趣的提法。"我们吃，不仅是为了果腹。我们穿，不仅是为了御寒"②，又一次提到衣食足而知审美以及衣食的人化的形式问题。"趣味是变化的"③，看到了审美趣味的历史性。"原初的美不能从经验中引申出来"④，预示了关于美的先验思想。"想象出美的对象属于一种创造精神"⑤，指出美和美的对象是主体的创造。"美的中介是艺术，美的规律是自然。……在美中自然意味着不受强制"⑥，主张美的规律乃是无规律。"美是一对象或认识的属性，这种属性把认识能力置于和谐的情调之中"⑦，又一次把美的根源归于物性。

---

① 《康德全集》，第16卷第104页第1758条。

② 同上书，第109页第1771条。

③ 同上书，第117页第1792条。

④ 同上书，第125页第1814条。

⑤ 同上书，第126页第1815条。

⑥⑦ 同上书，第138页第1855条。

以上是对康德生前未刊的思考片断中的美学思想的介绍。这种介绍是有选择的，没有反映出全部细节，这份美学遗产有待于进一步挖掘。

康德美学问世之后立即产生了很大的影响，费希特、席勒、谢林、施莱尔马赫、赫尔巴特、叔本华等人都直接继承了康德的某些思想，本世纪的克罗齐、杜夫海纳、萨特、伽达默尔等人也都在美学上借鉴了康德的美学学说。可以肯定，康德美学因其富有启发性，将来还要继续产生影响。

第四章　费希特的美学思想

在德国美学史上，费希特是一个特殊的人物，他没有写过专门的美学著作，没有完整的美学体系，但对美学的发展却产生了一定影响，成为整个德国美学史的不可或缺的一环。因而，尽管他在美学史上表现为过渡性的人物，我们却不能无视他的存在。

第一节　生平

约翰·哥特利勃·费希特(Johann Gottlieb Fichte)1762 年 5 月 19 日生于德国东部的上劳西茨区的一个名叫拉姆瑙的村子里。费希特的父亲是织麻布袋子的手工业者，由于子女多，生计颇为艰难。为维持生活，作为长子的约翰·哥特利勃幼年时期就开始牧鹅。1771 年，九岁的费希特得到一位贵族的资助，进学校读书。这期间，对他影响较大的有两个人，一个是诗人克洛普史托克，一个是启蒙思想家莱辛。

1780 年秋，十八岁的费希特进入耶拿大学，次年又转入莱比锡大学，学的都是神学。后来因为向他提供资助的贵族去世，无人再帮助他，他不得不抛开课堂靠为人补课维持生活。1788

年5月他回到故乡，经人介绍又赶往瑞士去当家庭教师。

1790年费希特回到莱比锡，仍以为大学生补课维持生活。有一个大学生要求费希特为他讲授康德的《纯粹理性批判》，于是他不得不开始研读以前仅有耳闻的康德哲学。这是他一生的转折点，从此他走上了阐发康德哲学同时又创立自己的哲学的道路。他熟读三大"批判"，接受了康德的先验认识论、伦理学和美学——目的论学说，还学会了康德哲学的论述和推演方法，觉得自己的精神世界得到很大的提高。费希特对"批判哲学"心悦诚服，对康德其人自然也十分仰慕，曾两次拜见康德。为引起康德的重视，费希特写出了第一部哲学著作《试评一切天启》。此书出版之后，费希特名声大噪。但他个人的处境仍然窘困，不得已由人介绍到但泽附近的一位公爵家任家庭教师。这期间费希特在法国革命的感召下写成了具有启蒙主义精神的著作《向欧洲各国君主索回他们迄今压制的思想自由》和《纠正公众对于法国革命的评论》，这在当时是最激进的政治论著。

从1794年起，费希特开始在耶拿大学任教。他的讲课极为成功，吸引了校内外各阶层的人物前来听讲。这期间，他的激进主张引起了宗教界的恐惧，他被怀疑是无神论者，因而受到迫害，不得不辞去教职。被解职后，费希特接受友人的建议，于1800年举家迁往柏林。在这里，他结识了早期浪漫派的一些代表人物。此时他写了《人的使命》，既阐释了康德哲学，又在较深的层次上论述了作为万物本源的善良意志。也就在这时候，费希特和康德之间出现了公开的裂痕。后来，他的学生和追随者谢林也逐渐与他分道扬镳。

1805年4月，费希特应邀前往爱尔兰根大学主持思辨哲学的课程，讲授"知识学"。1806年10月，普鲁士在耶拿和奥

尔施泰德两战役中失败，10 月 27 日拿破仑军队进驻柏林。费希特随同普鲁士国王威廉三世逃往哥尼斯堡，后来又再度流亡到哥本哈根。但时间不长，普法两国签订和约，费希特就回到柏林。

重返柏林之后，费希特想在柏林建立一所大学，并为此制定了详细计划。在法军占领下的柏林，费希特冒着生命危险作了系列讲演，这就是有名的《对德意志国民的讲演》。讲演充满爱国主义精神，连歌德也称赞其富有激情，文笔优美。1808 年春，费希特被选入巴伐利亚科学院，成为正式成员。

1810 年秋，柏林大学建成开课，费希特被任命为哲学系主任。10 月份他开始讲课，内容包括《意识的事实》和《知识学》。费希特曾被推举为柏林大学校长，并于 1811 年 10 月 19 日就职，1812 年 4 月 17 日去职。

在反对拿破仑的卫国战争中，费希特积极投入为德意志民族而战的热潮之中，虽然他未被允许入伍，却参加了战时后备役的训练。他的夫人也参加了护理伤员的工作。1814 年 1 月，费希特夫人约翰娜被伤兵传染上伤寒病，随后又由她传给费希特，结果是约翰娜好转了，而费希特却在 1814 年 1 月 29 日去世了，时年五十一岁。

第二节 哲学思想

费希特有关美学的论述不多，他在美学上的影响主要是通过其哲学思想实现的，因而有必要对他的哲学思想作一番考察。

费希特是从康德出发的，他曾多次声明自己的哲学就是康

德哲学。在《知识学的第一导论》中他就说过："我早就断言，并不止一次地重复过，我的体系不多不少正是康德哲学。"① 但有时他对康德哲学又持否定的看法，认为"康德的哲学，如果照我们对它的理解来看待它，那是十足的无稽之谈"②。大致说来，刚走上哲学之路的费希特无条件地接受了康德哲学，对这种哲学赞赏备至，成熟时期的费希特则从自己绝对唯心主义的立场出发，觉察到康德哲学的弱点和缺陷，以及他所认为的不彻底之处，甚至认为康德哲学完全失败了，于是开始改造康德的体系，并在此基础上形成了自己的哲学体系——知识学。

一　何谓知识学？

什么是知识学呢？费希特对此有明确的规定。1794 年发表的《论知识学或所谓哲学的概念》开宗明义便着手解决何谓知识学的问题。费希特的目的是为科学奠定最终的基础，他认为科学必须是统一的、完整的东西，个别的具体命题不可能成为科学，只有从可靠的基本原理推演出来的命题系统才能称为科学。这一可靠的，作为基础的命题本身是确实的和确定的，不以其他命题的确实性和可靠性为条件。费希特把这种命题称之为原理，每一门科学只能有一个原理。如果科学是一座大厦，原理就是它的基础，大厦的其他部分都建立在这唯一的基础上面。但所谓原理的先天确实性又从何而来呢？费希特仿照康德的方式提出了他的哲学基本问题："一般科学的内容和形式如何可能？即科学本

① 费希特：《知识学》，第 4 页，剑桥 1982 年。

② 古留加：《德国古典哲学新论》，第 137 页，中国社会科学出版社 1993 年。

身如何可能？"[1] 如果这问题得到了满意的解答，形成了一个可信的答案，那么它就能成为一般科学的基础，也就是"关于一般科学的科学"，这就是"知识学"，也可以说就是哲学本身。"关于一般科学的科学"意味着原理的原理，它为其他个别的科学部门的原理提供证明，保证其可能性和确实性。

"知识学"本身也是一门科学，它也必须有一个原理作基础，这一原理在"知识学"中也是不能证明的，因此必须事先予以假定。"知识学"既然是一般科学的科学，是科学的基础，它的原理就不能由更高层次的科学原理加以证明，否则它就失去了"知识学"的资格。作为一切科学之基础的"知识学"的原理必须是确实可靠的，然而又不可证明，结果只能是以不证自明的公理形式出现。"它之所以确实，是因为它是确实的"[2]，这虽然有些武断，但并不完全荒谬，须知任何科学都是建立在基本假设之上的。

"知识学"是研究什么的呢？费希特说："知识学的对象是人类知识体系。"[3]"知识学"分为两部分：理论部分和实践部分。后者较前者更重要。

二 "知识学"的基本原理

"知识学"的第一条原理是"人类一切知识的绝对第一的无条件的原理"，因而也就是"不可证明的，或者说是不可规定的"原理。[4]这第一原理表示一种"本原行动"，"本原行动"是人类意识的基础，也是人类知识的基础，还是全部"知识学"的基础。"本

① 《费希特著作选集》，第1卷第455页，商务印书馆1990年。

②③④ 同上书，第459、480、500页。

原行动"的基本功能是设定全部主客观世界，提供"知识学"的三条基本原理。

"知识学"由以建立的最根本的逻辑规则是同一律：A＝A。但A＝A并不肯定A存在，只能说"如果有A，则有A"。逻辑联接词"如果"和"则"在这里是更重要的，它们表示了一种必然联系。"如果有A，则有A"是一个命题，也是一个判断，或者说是一个判断的结果，因此就必然有一个判断活动在前，而能从事判断活动的只有活动着的人。就正在下判断或思维着A＝A的人本身而言，他就是自我。我既思考着A＝A，A就在自我中被设定了，是直截了当地无须任何前提地设定了。对于自我来说，最初的，先于一切的意识，就是关于自身的意识，因而在一切判断之前并作为一切判断的基础的永远同一的东西就是自我，自我＝自我。费希特用的词是"设定(setzen)"，自我首先设定的就是自我本身，这是全部"知识学"的基础，是一切的出发点。有了"自我＝自我"这个命题，费希特一下子就跳到自我存在的结论上去，他觉得自己的推论比笛卡尔的"我思故我在"更合理。但实际上费希特的思路不过是"我设定故我在"，与笛卡尔思路相距并不遥远。前面说的"本原行动"就落实在自我设定自我的活动中，本原行动的确切意义也就是"自我原初就直截了当地设定它自己的存在"①，简言之就是"自我设定自我"。这也就是"知识学"的第一原理，它所蕴含的真正意义是意识的同一性和绝对的先验性。

"知识学"的第二原理是"内容上有条件的原理"。费希特是从命题"－A不＝A"着手推演这第二原理的。上述命题可以转

① 《费希特著作选集》，第1卷第508页。

换为"－A＝－A"，它的意思就是：如果A的对立面被设定了，那么它就被设定了。费希特把这称为"对设(entgegensetzen)"。这种设定是以自我的同一性为条件的，因为自我总是同一的，不论是进行设定的自我还是进行反思的自我都不可能同自己本身对立，否则－A就会等于A，因此必定是－A不＝A。由于设定了A，也就可以给它设定一个对立面－A。－A的实质是由A所决定的，A是什么它就不是什么，它不是A所是的那个东西，这正是它的本质。由第一原理我们知道，最初设定的只有自我，因此最初的反设或对设就只能是与自我对立或相反的东西，那就是非我。这种设定同样是直截了当的、确实的，不需要任何论证。它在形式上是无条件的，我们可以根据纯粹逻辑命题"－A不＝A"这个一般形式推演出来，在实质上则是有条件的，因为－A的性质取决于A的性质，是A的性质的否定。第二个原理来源于第一个原理，第一个原理是自我设定自我，第二个原理则是由已经设定了的自我再反设或对设一个自己的对立面非我。

"知识学"的第三个原理是"形式上有条件的原理"。这条原理应该由已有的两条原理推导出来。第一条原理设定了自我，第二条原理设定了非我，且二者是互相对立的，因而看起来似乎是一个矛盾，两条原理都有被扬弃的危险，因为允许自我和非我这两个对立物同时存在于意识之中，就破坏了作为一切认识前提的意识的同一性。这样就出现了一个任务，即要找出某物X，有了它便可以解决上述矛盾。根据费希特的思路，一切都来源于自我或意识，一切都存在于意识之中，要寻找的x也必定在意识之中，也应该是意识的一种产物，如同自我和非我一样。从前两条原理可知，自我和非我，A和－A，存在与非存在，实在与否定等对立面共处于一体之中，可以结合起来加以思维。但它们何以能

结合在一起加以思维呢？答案只能是：它们互相制约。既然互相制约和对立，它们就是可以分开的，费希特就此提出了“可分割性”的概念，它就是要找的X。自我和非我既然已经由“本源行动”设定并对设起来，它们就都是可分割的，可分割就可成为两者既对立又统一的根据。费希特把自我分成两种：一种是绝对自我，它实质上是人类的普遍意识或一般精神方面，它是不可分割的，超越于一切之上，也超越于一般的自我和非我之上；另一种就是这一般的自我，它是由绝对的自我设定起来的，它与非我相对立，两者共处于绝对自我之中。概括起来说，这第三条原理就是：自我在自我之中对设一个可分割的非我，以与可分割的自我相对立。

在推演“知识学”的第三条原理时，费希特提到了康德所提出的那个根本问题：先天综合判断如何可能？他认为这第三条原理已经完满地解答了这个问题，因为绝对自我已经在自身把相当于先天的自我和相当于经验的非我综合起来，认识形式与经验内容已连结为知识，根本不需要再对这个问题加以追问。这种综合是直接的，不需要任何根据，因而康德的问题是多余的，他为解决这一问题而进行的繁琐论证也没有什么必要，甚至连综合命题和分析命题的划分也是不恰当的，因为在费希特看来一切都是综合命题，都是自我和非我在绝对自我中的统一。

在第三条原理中，费希特批判了所谓“独断论者”（即通常之所谓唯物主义者）以及他的导师康德关于物的学说，并完全抛弃了物的概念，把物看作是由自我设定起来的东西。在“知识学”内，一切都被置于自我之中。他的论辩也不能说是完全无力的：既然独断论者追问自我的根据是什么，何不追问一下自在之物的更高的根据呢？谁又能指出物从何而来，何为而来？自在之

物的上位概念以及上位概念的上位概念又是什么呢？对于独断论者来说，回答这一问题也确实不容易。

三 自我与客体、表象、想象力

在“知识学”中，客体怎样产生，其性质如何，与主体是什么关系，这对理解和掌握费希特的美学思想有相当重要的意义。费希特把关于世界亦即客体的知识称为理论知识，以与有关伦理的实践知识相对。理论知识和实践知识都是由“知识学”的基本原理特别是第三个基本原理发展出来的。第三个基本原理说的是绝对自我设定一个可分割的自我与一个可分割的非我于本身之中，并且互相对立，互相规定。当自我规定非我时，自我是活动的，非我是受动的，这时的自我是自由的，被称为实践自我。当非我规定自我时，非我是活动的，自我是受动的，这时的自我被称为理论自我。

所谓非我，实际上就是独立于主体之外的客体（也包括他人），独立于精神的物质世界。费希特认为客观对象或物质世界并不独立于主体，它们只是表面看来如此，实质上它们乃是自我设定的，是自我的产物。费希特还提出了一个重要的概念——交互原理。这个原理表示，绝对自我的活动总量是固定的，自我在自身中设定多少活动，就在非我中设定多少受动。反之，在自我中设定了多少受动，就会把等量的活动让渡给非我。

费希特不承认康德的物自体，认为那是一种无用的虚构，但他承认有实体，这个实体就是自我本身。在一般哲学中被认为是来源于实体的各种偶性，在费希特看来都源于绝对自我。自我或实体是绝对的无限的东西，它不能显示于直观，要显示于直观从

而被思维，就必须通过外在的偶性把自我显示出来，于是产生了表象。表象是想象力的产物。感官接受某种刺激，想象力便把它们制作成表象，从而“进入自我”。但在费希特看来，一切进入自我的东西，一定原来就在自我之中，完全外在于自我的东西什么也不是。例如，说某物是甜的、酸的、红的、黄的等等是完全不能描述而只能亲自感觉的，因而这类所谓性质必然以自我本身固有的感官能力为根据，只是“你们把你们的自我所固有的偶性当成存在于你们之外的一种事物的偶性”①。费希特坚定地认为，客体依存于主体，没有主体就没有客体，客体的表象或形象都是自我的产物，表象背后的质料只是想象力构想出来的，自在之物“就是像我们应该使之成为的东西那样”②。

费希特之所以能从自我的活动推演出客观世界来，是由于他借助了反思概念。反思是自我的一种特殊能力，自我在活动时，能够对自己的活动本身进行反思，这时自我就感受到了限制，主动活动失去了无限性，自我自觉到自身的局部的无能为力，理论自我就有了感觉。接着，自我对第一次反思的结果——感觉进行反思，在这一反思中，感觉表现出对于自我的异己性，对感觉的反思好像就是对外在之物的反思和静观，这就是直观。自我再对直观进行反思，形成主观意识中的图像，这是想象力的活动和职能。自我继续对图像亦即表象进行反思，就产生了有关客体的概念。显而易见，这样的观点如果运用于美学，必然导致一种绝对主观论的美学观，必然认为美的性质是由自我所设定，对美的感受和审美愉快的根据都在自我本身，外在的所谓美的属性只是一种假象。

①② 《费希特著作选集》，第1卷第741、709页。

四 关于自由的思想

费希特生当法国革命的时代，人类的先行种群正经历着挣脱封建桎梏的斗争，自由的思想因法国革命的声威而传遍欧洲。德国古典哲学既然是“法国革命的德国理论”，这种哲学也就不能不蕴含着某种自由的精神。费希特本人是一个维护人类尊严和自由的战士，他的哲学中关于自由的学说也就必然占有重要地位。费希特就说过，他的整个体系自始至终都是在分析自由的概念。

自由概念在费希特哲学体系中有多重意义。在理论知识（认识论）中，自由表现为自我的绝对主动性和无限性。绝对自我完全无条件地设定自我与非我，完全由自身产生外在世界和一切客体。在这个过程中，自我不需任何外在条件，不需外力的推动，不听从异己的命令，显现为真正自由的初始的创造力量。在实践领域，实践自我不断地努力超越在理论知识阶段“可分割的自我”所受到的限制。在超越的努力中，它意识到自己的力量，产生了力量感，费希特称这为“冲动”。冲动有两种，一种是指向主体本身的纯粹冲动，一种是指向客体的感性冲动。两种冲动在实践自我中以能动感（纯粹冲动）和被动感（感性冲动）的形式互相交替。被动感转变为能动感的时候，两种冲动就达到了统一，达到伦理冲动。伦理冲动与实践自我是一致的，它要求自由，也应当是自由的。

为明晰起见，费希特曾把自由总括为三类，一类是“先验自由”，就是上文所说的理论知识学中自我不受限制地产生客观世界并成为经验条件的自由；第二类是“宇宙的自由”，就是实践自

我所追求的意志自由;第三类是"政治的自由",是一个国家自主自立不受外来干涉的自由。

在费希特看来,自由是人的本质。人应当有自己的自由,并且还要尊重别人的自由。他还依据康德的思想,认为人本身是目的,不应当被用作达到他人目的的手段。在实现自己的目的时,也不应当把他人当作动物或非生物来看待。给别人自由,自己才有自由,自以为是别人的主子,自己就是一个奴才。压制言论自由和思想自由的专制国家是非理性、非正义的。

费希特的自由概念是绝对的完全的,它解除了当时德国一部分知识分子思想中的一切羁绊,使他们的精神得以任意驰骋,推动了早期浪漫主义的发展。

第三节　美学思想

如上所说,费希特没有写过专门的美学著作,我们只能就散见于各种著作中有关审美的一些片断来了解他的观点。在费希特的各种著作中,较为集中地谈到美学问题的是1789年写的《依据知识学原则的道德学说体系》中的"论审美艺术家的义务"一节。这一节包括在论述各种职业的人对社会所负有的责任那一部分里。费希特在讨论学者、道德人民教师(moralischen volkslehrer)、国家公务员、下层阶级的义务时,也没有忘记给审美的艺术家一席之地。特别令我们感兴趣的是,这段本不以美学为目的的文字却提纲挈领式地涉及到许多美学问题,这些问题虽然都没有展开,却可以看成是一篇美学论纲,同其他有关美学的片言只语结合起来,就可以显示出费希特美学思想的大致轮

廓。如果费希特不是过早地被传染病夺去了生命，来得及写一部专门的美学著作的话，其基本观点大概不会有什么根本的改变。

一 关于审美对象

谈论审美问题就绕不开审美对象或者说客体，这在绝对唯心主义者如费希特也不例外。在“论审美艺术家的义务”那一节里，费希特是这样陈述审美对象的：“按照先验的观点，世界是被建构起来的，按照普通的观点，它是早已存在的；从审美观点看，世界是存在的，但只是按照它是被建构起来的看法（才是如此）。世界，那早已存在的世界，即自然，因为我所谈的仅仅是它，有两个方面：它或者是我们的局限性的产物，或者是我们自由的理想的行动（不是我们的实际效用性的产物）的产物，这是不言而喻的。在前一种观点中，它本身到处受到限制，在后一种观点中，它到处是自由的。例如，空间中的每一个形态都可以被看成是被邻接的物体所划定界限之物，也可以被看成是物体自身所固有的内在的充实的力量的外化。第一种是普通的观点，第二种是审美的观点。”① 在费希特看来，从不同的观点来观察世界，世界就有不同的来源，不同的本质属性，不同的形态。这里所谓先验的观点大致是康德的观点，也接近于费希特自己的观点，他称自己的哲学为“批判的唯心主义”，其实与先验唯心主义并无实质上的差别。在康德式的先验观点看来，世界和客体（现象界）是主体的认识能力和认识形式等要素建构起来的，并不是早已存在的。在

① 《费希特选集》（德文版六卷本），第2卷第747页，梅迪库斯编，莱比锡费利克斯·迈诺尔出版社。

费希特式的“批判唯心主义”看来，世界和客体是非我，是由自我设定起来的。两种观点差不多。所谓普通的观点就是非哲学的日常思维，在这种观点看来，世界是早已存在，亘古如斯，根本不需依靠人或自我来构造。以上两种观点都不是审美的观点。审美的观点有其特殊性，它不同于上述两种观点中的任何一种，却又兼容两种观点。从审美角度看，世界（审美对象就在其中）是存在的，但却不是亘古如斯，而是要由自我意识去设定、建造，然后才是存在的。用当代的美学表达法，可以这样来陈述：“审美对象既是客观的又是主观的，说它是客观的，是因为它在具体的审美活动中必已先行存在，说它是主观的，是因为按照知识学原理，它是作为非我被设定起来的。”

由于有审美的观点和非审美的观点，世界本身也就呈现出两个方面。一方面，它是我们的局限性的产物，也就是可分割的自我受可分割的非我的限制时的产物，世界到处表现出受限制的特性。另一方面，根据绝对自我不受限制的本性，世界显然应是我们的自由的、理想化的活动的产物，这时世界在人的眼里到处表现出自由的特性。自由的世界是审美的世界。

从非审美的普通观点来看事物，事物只能显示出“歪曲的、被挤压的、畏怯的形式”，人们看到的只能是丑。从自由的审美观点来看事物，人们就能看到“自然的有力的充实，看到生命和向上的努力，看到美”[①]。显然，在费希特看来，一事物是否成为审美对象，不在该事物本身的形式和性质，而在于审美主体的态度和观察方式。你采取普通的态度和观点，事物就显得呆板无生气，自我受到非我的限制，该事物就不是审美对象。如果你采取

① 《费希特选集》，第2卷第748页。

审美态度，事物显得自由自在，充满生机，自我实现了自己的无限性，这同一事物就成了审美对象。

二 美的精神和趣味

费希特认为，人之所以能在观察事物时采取审美态度，是因为人有一种“美的精神(schöne geist)”。“美的精神从美的方面来观察一切，它把一切都看成是自由的、充满生气的。”① “美的精神的世界在哪里呢？它就在人性内部，此外不在任何其他地方。”②人的本质是自由的，绝对的，无限的。自我在设定自身和非我的活动中表现了这种本质，同时这种本质也要求通过其他途径来实现，于是就有了“美的精神”。“美的精神”正是人的本质的体现，是人的一种重要的能力和素质。这种精神很像康德前批判期所说的“美感”，即对美的事物能够有所感受的主体能力，有了它就有可能在观察事物的时候采取审美态度，能够进行审美活动。反之，如果没有这种精神，人就只能从普通的观点看世界。因为“美的精神”存在于人的本性之中，同时又是这一本性的体现，所以费希特认为当人采取审美态度，从审美观点来观察事物，并且确实看到了事物的美时，就“达到了最高境界”③。

与“美的精神”有密切关系的是趣味。趣味是康德美学的核心概念之一，费希特也没有忽视这一概念。“美的精神”要付诸实践，就要具体化，要有个判定根据。在这里，费希特和康德一样，也把这种根据归为主体的鉴赏能力，即趣味。费希特认为：“每一个人都可能有趣味，它可以通过自由来形成，因而每个人都知道

①②③ 《费希特选集》，第2卷第748页。

什么是违反趣味的。”① 费希特是在谈论审美教育时提出趣味概念的，他认为如果对“审美的美(ästhetische schönheit)”的不正当的趣味传布开来，就会把人教坏，从而培养正确的对美的趣味，就是非常重要的了。

三　美的基本属性

费希特没有正面阐述过美的本质和条件，但在讨论审美问题时却不自觉地透露出他对美的本质的看法，归纳起来约有如下几点。

第一，如上所述，他认为丑的形式是“歪曲的、被挤压的、畏怯的形式”，也就是不完整的、不正常的、被破坏了的、不得自由伸展的形式；与此相反的形式就应该是完整的、正常的、不受其他物体挤压的、自由的形式，这样的形式既然与丑的形式相对立，当然就是美的形式。

第二，除形式的外在方面以外，费希特还认为一物的形式应该是“物体本身的内在的充实和力量的表现”，应该体现出“自然的有力的充实”，人们在它上面能够看到“生命和奋发努力”②，这与外在形式应反映内在本质的美学观以及形式应得到生气灌注的美学观颇为相近，甚至与车尔尼雪夫斯基所说的美应显示“力量横溢的蓬勃的生命”也有相通之处。

第三，费希特和康德一样，也要把美与单纯的感官愉快和道德的善区分开来。他认为对于艺术和道德同样有害的一句俗话就是“美是令人愉快的东西”。这是因为审美愉快取决于人的

①② 《费希特选集》，第2卷第749、748页。

教养水平和趣味，有教养、有鉴赏力的人所喜欢的东西无疑可以说是美的，但缺乏教养的人的趣味则庸俗低劣，他们所喜爱的东西也就与美风马牛不相及。而且很可能越是受到他们喜爱的东西就越缺少美的品性。费希特认为他那个时代，人类尚未进入普遍有教养的时代，一般的社会趣味还不能说是很高雅，所以更不能说"美是令人愉快的东西"。关于美与道德的关系，费希特的意见也很明确，他说："审美感受不是道德：因为道德律令要求按照概念的独立性，而前者(指审美感受——引者)没有任何关于自身的概念。"① 审美感受和道德的善都可能是令人愉快的，但审美不是道德，因为道德有概念而审美无概念。费希特对康德的道德哲学最为推崇，对道德有概念这一点也深表赞同，所以他承袭了康德的思想，既区分了审美与伦理，又肯定了审美无概念。

第四，在美学史上，总少不了主观、客观之争，对于持绝对唯心主义观点的费希特来说，赞同主观论实属必然，只是他并没有直截了当地表述过这一点。在《知识学第一导论》中作为例证偶然写下了这么一段话："和弦与和谐并不在乐器之中；它们只存在于听者的心灵之中，听者把多种声音在自身内部统一起来，如若没有一个听者，和谐就根本不存在。"② 从常识来看，声音是从乐器发出来的，同时发出的几个声音是否和谐当然也就来源于乐器。古代的哲学家和音乐家就发现了和弦的性质和规律，现代音乐理论则准确地计算出和谐音的振动频率之间的比例。初看起来，费希特的理论是站不住脚的，但事情并不这么简单。三根

① 《费希特选集》，第2卷第748页。

② 《知识学》(剑桥英文本)，第18页。

弦同时振动，假如它们的频率分别为261(c)、329(e)、392(g)，比例为4：5：6，就构成了一个C大调的主三和弦，产生了一组谐和音。但是假如没有人，有人而没有耳朵，有耳朵而没有如此这般的听力，和谐又在哪里呢？琴弦只能振动，空气只能传播振动，如无具有听力的生物存在，任何声音都不会有，更不要说和谐与否了。所以费希特的说法不能简单地加以否定。音乐的和谐既然在人的心中，那么其他审美属性的根源也应顺理成章地被归于人的心灵。事实上费希特的论述已透露了这层意思，如他说"美的精神"就在人的内部等就是证明。

四　审美判断是正题判断

在审美过程中，主体是如何判定一物的形式为美的，也是美学基本原理应回答的问题。费希特没有机会正面解决这一问题，他又是在阐述他的哲学原理时偶然地涉及到这一点。费希特的主要哲学著作《全部知识学基础》第三节"形式上有条件的原理"那一部分里，作为正题判断的例证，出乎意料地写下了这么一段话："鉴赏判断就是这样的(指正题判断——引者)：A是美的(等于说在A中有一个标志，这一标志也存在于美的理想中)，就是一个正题判断；因为我不能拿那个标志同那个理想相比较，这是由于我不知道那个理想。找到那个理想，倒是我的精神的一个任务，这任务来源于我的精神的绝对设定，这一任务只能在完全接近无限之后才能解决。"[①] 这段信手拈来的例证，对于我们了解费希特的美学思想都有相当重要的

① 《费希特选集》，第2卷第38页。

意义。

为了透彻理解这段话的确切含义，有必要考察一下在这段话之前费希特说了些什么，以便先弄清反题判断、正题判断、综合判断都是什么意思。所谓反题判断就是"从相同的东西中找出对立的标志"①。费希特又把它叫做否定判断。例如，"一种植物不是动物"这一判断，当我们反思这一命题时，我们抽去植物和动物的共同之处，即有机物的共同本质（费希特称这为"关联根据"），只考虑两者之间的差异。所谓综合判断就是从对立的东西中找出相同的标志，也称肯定判断。例如，"鸟是一种动物"，当我们思考这一命题时，我们抽去不同动物之间的种差，不考虑有几只脚、身上披的是羽毛还是鳞片，费希特称这为"区别根据"，我们注意的只是动物的一般概念。这两种判断或者依据"关联根据"，或者依据"区别根据"。费希特认为，在这两种判断之外，还有一种所谓"正题判断"，作为这种判断的主词的某物既不与其他东西相同，也不与其他东西对立，而仅仅被设定为与自身等同。这种判断不需要"关联根据"，也不需要"区别根据"。但从逻辑形式角度看，它也需要某种作为前提的根据，否则判断云云就无从谈起，不过这种根据不是某种确定的概念或规定性，而是一项要去"寻找根据的任务"，类乎康德所说的反思判断中为个别事物寻找规律的意识活动。这是一种"原始的最高的判断"，其基本原型是"自我存在"，凡是与自我的绝对设定有关的判断都属于这一类。这种判断最重要的特征是对于主词实际上什么也没有说，表述"自我的可能规定的谓词的位置是无限地空缺的"②。之所以这样说，是因为在德语中"自我存在"是 lch bin，而 bin 的

①② 《费希特选集》，第 2 卷第 33、37 页。

原型 sein 兼有"存在"和"是"两种含义，lch bin 的另一意义就是"我是……"但我是什么却完全没有交代，在系词"是"后面没有相应的词语，因而是空缺的。又因为自我是绝对总体，它包含着自我、非我、主体、客体的一切规定，任何一个规定都不足以表述自我的全部规定，所以这个谓词的位置又是"无限地"空缺着的。在"自我存在"这个原型之下，属于这一类的还有"人是自由的"这样的判断，它之所以是正题判断，一方面是因为我们找不到人与自由生物(freinen wesen，王玖兴译本误译为"自然生物"——本书作者)的关联根据，也就是在自由生物和人的概念中共有的某种规定，甚至连一个高于人类的自由存在者的类群都指不出来。另一方面是因为我们不能把人与自然物对立起来，亦即找不到两者之间的"区别根据"，人与自然物根本不能相提并论，既没有共同之处，也不能说是对立的。但这个判断还是需要一个根据，否则在逻辑上就有缺陷，而这个根据只能存在于自我的理念之中，这个理念就是我们最高的实践目标，"人应该无限地不断地接近不可能达到的自由"①。同样，"A 是美的"也属于这类判断。从美学角度看，费希特这个例子包含着如下几层意思。首先，我们判断某物 A 是美的，需要有"美的理想"，实际上可以说是某种范型，它体现了美之所以为美的条件和性质，它应存在于个别的审美判断之前。我们还要观察 A 的形式、结构、性质，拿它去和"美的理想"加以对比，如果 A 有某种属性，"美的理想"中也有这种特性，那就可以判定 A 为美。其次，判定 A 是美的，需要一个"美的理想"作为标准和根据，然而我们却不知道这"美的理想"是什么，不知道美有哪些规定性，需要哪些条

① 《费希特选集》，第 2 卷第 38 页。

件，因而实际上又无从比较。我们不能在A和“美的理想”之间找到“区别根据”，以判明A与“美的理想”没有共同之处，故而不是反题判断；我们也不能在A和“美的理想”之间找到“关联根据”，以判明A和美的理想之间有共同的规定性，故而又不是综合判断，因此“A是美的”只能是一个不同于反题判断和综合判断的正题判断。我们在反思“A是美的”这一判断形式时，要做的其实是像康德所说的那样，当特殊已被给予，而普遍原理尚不具备时，去思维一个规律，去寻找那永远找不到的理想。再次，费希特这段话表明在他的心目中，审美与自我、人性、自由、理性是密切相关的。在行文上，费希特先谈到“人应该无限地、不断地接近那不可能达到的自由”，紧接着就提到“鉴赏判断就是这样的”，在两句之间用一个so(这样的)连接起来，说明在语义上是连贯的。在《全部知识学的基础》中，费希特所提到的正题判断只有三个:“自我存在”、“人是自由的”和“A是美的”。它们都包含在自我的原初的绝对设定里面，不以任何其他东西为前题，不与任何东西相同，也不与任何东西对立，它们是无限的、绝对的，这样的东西只能是自我、人性、自由、理性这样无条件的初始存在。在费希特看来，审美直接来源于人性，是人类的自由和无限性的直接表现。最后，这段话显示出费希特认为鉴赏判断不是分析判断(他否认有所谓分析判断)，也不是综合判断。他没有从分析A的概念入手来解决鉴赏判断，没有尝试从A的概念推导出美的结论。同样，他也没有把“A是美的”看成一个先天综合判断，没有按照“无目的的合目的性”那样的原理把美这个宾词加给A这个特殊事物，只把这个判断看绝的设定。以上各点足以显示出费希特美学思想的独特之处。

五　审美教育的功能

费希特是在“道德学说体系”的框架内论述审美问题的，因此他特别重视审美在道德教育上的作用，也可以说他谈论美学问题的用意就在这里。

费希特认为，审美的艺术家在教育上与学者和道德人民教师有同等重要的作用，只是这种作用不是直接的，而是间接的，不是像学者那样诉诸人的知性，也不是像道德人民教师那样诉诸人的心灵，而是诉诸人的整个心智，他称之为“第三者(ein-drittes)”，是由知性和其他心灵能力综合而成的。在费希特哲学中，道德律令是最高等级的东西，它绝对地发出命令，压制人们的自然倾向，在这种情况下，人成了道德律令的奴隶。但道德律令乃是理性和自我本身，它就在人类固有本质的深处，服从道德律令就是服从我们自己。站在这个高度来看待道德律令，人就处于最高境界。对人来说，最高的境界就是审美境界，在这种境界中，人就是审美地看待道德律令。因此审美与道德密不可分，最高的道德境界就是审美境界，最高的审美境界就是道德境界。

费希特也曾明确指出，“审美感受不是道德”，这主要是因为道德依靠概念，而审美则无概念。但审美却是通向道德的准备，“它为道德准备了土壤”①，在这方面，审美的主要作用是把人从单纯的感性的束缚中解脱出来。

人类道德的完善是实践理性的最终目的，费希特认为审美有助于“理性目的的提高”，虽然我们不能要求人们把审美教育

① 《费希特选集》，第2卷第748页。

当成义务，却可以告诫人们，不要阻止审美教育，不要传播败坏的趣味，因为那样会教坏公众，从而违背理性的最终目的。

关于审美的功能，费希特还有一个值得注意的思想，那就是："美的艺术引导人深入自身，并使他在那里感到如同回到家里。"① 自人类脱离蒙昧和野蛮状态以来，其先觉者一直在艰苦跋涉以寻找精神的家园。这个家在哪里呢？有的说在极乐世界，有的说在伊甸园，有的说在物我两忘，有的说在爱之中，有的说在死的自觉之中，有的说在语言之中，而费希特却认为美的艺术能把我们带回家，这个家就在我们内部，就是他不断重复提到的自我之中。美的艺术是怎样把我们带回家的呢？这显然要依靠对艺术作品的欣赏，在欣赏艺术的审美过程中，我们就如同流浪经年之后又回归故里，也可以说人类精神的家园就在审美之中。

六 艺术上的天才论

在艺术领域，费希特坚持的是康德的天才论。但他不认为天才为艺术制定法规，而是认为规则约束天才，但规则却不能产生天才，因而"绝对真实的是：艺术家是天生的"②。既然如此，不具备天赋才能的普通人不要违背自然的意志勉强地去做艺术家，这样做不会有什么结果。真正的艺术家自然是天才的艺术家，这样的艺术家应努力表现出浮动于他的灵魂深处的理想，而忘掉其他一切，因为这种理想必定是天才的产物，必然代表着高尚的趣味，这样的趣味又必定有助于实现人类理性的最后目的——道德的完善。

①② 《费希特选集》，第2卷第748、749页。

七　审美观上的宗教意识

最后，我们还不能忽略费希特对美的宗教神秘主义观点。费希特曾被人指控为无神论者，并因此丢掉了教职。但费希特本人力辩自己不是无神论者，而是始终虔信上帝的基督徒，说他是无神论者实属冤枉。客观地讲，费希特不是盲目的上帝崇拜者，但也并不完全否定宗教，他是要像康德那样把宗教纳入实践理性的轨道。这一点也反映在他的美学观上。《人的使命》一书中有这样的话："因为一切生命都是你的生命，并且只有宗教的眼睛才能深入到真正美的王国。"① 在费希特学说中，宗教是实践理性的需要所产生的，而实践理性也就是人的最高本质或人的自由意志，一个人达到了宗教境界也就达到了最高境界，解脱了一切作为自我的对立面和障碍的非我的羁绊，这样就能观照、感受、体验真正的美。反之，世俗的此岸的凡俗的眼睛所看到的美就不是真正的美，因为这种美还不是自我的绝对自由的体现。从这里可以看到，同当时许多人文学者一样，费希特也没有完全割断同宗教的联系。费希特这类宗教神秘主义的美学观中，也有某种可供思考的思想内容。把宗教与美学、神性与美相提并论，在当时的德国乃至整个欧洲，是相当普遍的观点。德国浪漫主义的先驱者荷尔德林就专门论述过美与神性，认为"一旦成了神，他就是美的"，并认为美的第一个孩子是艺术，第二个孩子是宗教，艺术与宗教乃是由美一母所生。

---

① 《人的使命》，第153页，卡尔·凯尔巴赫编，莱比锡菲利普·莱克拉姆出版社。

第四节 对后世美学的影响

费希特关于美学的直接论述不多，散见于各种著作中的有关审美的片断也没有引起足够的重视。但他的哲学观点，他的“知识学”对后来的美学却产生了不可忽视的影响，这种影响对耶拿浪漫派尤为强烈。不过，后来的学术界并不是所有的人都承认这一点。极富幽默感的海涅就说过：“有人胡说什么费希特的唯心主义、谢林的自然哲学对浪漫派很有影响……，(这种影响)至多是一鳞半爪。”[①] 但海涅的《论浪漫派》严格说来并不是如实地正面论述浪漫派的历史，而是随意地为浪漫派勾勒了一幅漫画群像，从中很难得到关于浪漫派的真实情况。倒是后来的狄尔泰看到了费希特和浪漫派之间的精神联系。他在一篇讨论当时的德国的文章中，认为施莱尔马赫那一代(也就是施莱格尔兄弟那一代)人有两大精神支柱，其中之一就是康德哲学，而康德哲学并不是直接地而是间接地经由费希特这个中介而实现其影响的。“这位只比施莱尔马赫大六岁，比黑格尔和谢林稍长的费希特是青年一代哲学家中首屈一指的人物，同时还对这些年轻人有着巨大的影响。”[②] 同时，狄尔泰还具体指出，“弗里德里希·施莱格尔为研究精神现象而创立一个开创性的理论的工作，始自《知识学》”[③]。比较起来，我们认为狄尔泰的看法更接近实情。

---

① 《海涅选集》，第30页，人民文学出版社1983年。

② 《人类困境中的审美精神》，第129页，知识出版社1994年。

③ 《弗·施莱格尔》，第192页，三联书店1994年。

1796 年夏，弗·施莱格尔来到耶拿参加《德意志》编辑部的工作，于是形成了由哲学家、批评家、作家、诗人组成的一个小圈子，其中就包括费希特，这些成员之间的影响是不言而喻的。其实，在见到费希特之前，浪漫派理论的代表人物弗·施莱格尔就已接受了费希特哲学的影响，对费希特其人其说大加赞扬，认为费希特是"当今还活着的最伟大的形而上学家，是一个非常受人喜爱的作家"①，"法国革命、费希特的《科学论》(按即《知识学》)和歌德的《麦斯特》标志着我们时代的最伟大的倾向"②。此外，当代德国学者恩斯特·贝勒的研究也证明"施莱格尔早期哲学笔记中的主要议题是费希特，在耶拿的岁月中，费希特给这个蒸蒸日上的浪漫派理论家施加了文化教养上最重要的影响"③。弗·施莱格尔极度倾心于费希特的《知识学》和绝对唯心主义，认为那里有"无限和永存的充实"，"《知识学》至少还是一个完善的形式，是所有科学的图例"④。

早期浪漫派的最终目标是要寻找人类精神的家园，然后率领人类返回这个家园。他们设想只有在那里人类的灵魂才能结束飘泊，安定下来。华年早逝的"浪漫主义之王"诺瓦里斯(哈登贝格)曾自问自答地说了这么一句："我们是去哪里？——总是在回家啊。"但家在哪里呢？浪漫派的领袖弗·施莱格尔认为人类的精神故园就是"无限"，但"无限"这个极为抽象的概念又在什么地方？我们怎样才能到达那里？对于具有反思能力的，重

① 《弗·施莱格尔》，第 58 页，三联书店 1994 年。

②③ 《十九世纪美学名著选》(德国卷)，第 317、57 页，复旦大学出版社 1990 年。

④ 《人类困境中的审美精神》，第 98 页。

视精神生活更甚于重视物质生活的人来说，这是个极为重要的问题。然而对这个问题，他们又茫然不知所措。正在这时，费希特和他的哲学一同来到了浪漫派中间。

在费希特哲学中，浪漫派找到了他们渴求的家园。弗·施莱格尔对神话极有研究，他认为神话乃是周围自然（包括人类社会）的象形文字式的表露，是从人类精神最深处产生出来的，是包容一切艺术的艺术品，是能够揭示其他诗的起因的无限的诗，也可以说就是意识和精神本身。他觉得"正是在唯心论这个当代伟大的现象中，我们发现了一个很有意义的音乐，它证实了我们正在找寻的东西。唯心论仿佛从虚无中缘起，现在已经在精神中构起一个牢固的据点，人的力量可以加速从这里向一切地方扩展"①。他所说的唯心论，主要就是康德——费希特——谢林系统的哲学，其中又以费希特的"知识学"更重要。这个"牢固的据点"是什么呢？显然就是自我，自我是神话的起因，是诗的源泉，也是精神的家园。找到了自我，就找到了家，精神在自我之中从容自在，毫无陌生之感。可以说，正是费希特关于绝对自我的思想，引导浪漫主义者自觉地回归自身。弗·施莱格尔自己说："长久以来，我在内心里也怀着这样一个唯心论的理想。这个理想至今一直未能得以表述，原因只是我还正在寻找表述这个理想的器官。"②现在费希特的"知识学"极为详尽地论述了自我的本质及其初始性和独立性，浪漫派一下子就抓住这一点，把自我当成精神的起因和家园，于是便从这里出发去经历他们自以为意义重大的精神跋涉。

费希特的自由概念解放了浪漫主义者的精神世界。费希特

①② 《人类困境中的审美精神》，第94、95页。

的全部哲学始终都在阐述自由概念。在他看来，自我无需任何前提和条件，不受任何限制，以自己的活动设定了主观世界和客观世界，这就是自由。浪漫派牢牢地抓住了这一概念，把它当作浪漫主义美学的基石。

另外，在方法论上，浪漫派也颇受费希特的影响。费希特的“知识学”在某种程度上可以看成是意识和精神发生学。费希特自以为找到了人类意识的绝对的终极根源，那就是自我的设定活动，“知识学”自始至终都是描述由自我设定自我开始，经过非我又回到自我的历程，了解了这个过程，也就了解了意识和精神的本质。费希特认为，研究精神现象的有效方法就是揭示其发生、发展的过程，也就是在其演变中来解释精神现象。浪漫派美学家接受了这种方法，他们由此发展出一种“发生学的解释”，也可以叫做“性格刻画”，这种方法就是按照发展过程，把一个体系、一部作品、一个人物的思想重新构造和刻画出来，从整体结构到局部细节都不遗漏，这样就可以真正理解这个体系、作品和思想，这是一种透彻理解的方法。浪漫派不仅把这当作他们的主要方法，甚至还认为这就是文艺批评的本质所在。弗·施莱格尔的《论莱辛》、《论雅科比的〈沃德马尔〉》、《格奥尔格·福斯特尔》都是这类“性格刻画”的典范之作。

费希特对浪漫派的影响不止于以上几个方面，在诸如艺术创作的天才论，艺术表现人类的内在本质，美和艺术要有生命气息，思想以同一性为前提、艺术以差异性为前提（施莱尔马赫对费希特的“关联根据”和“区别根据”的发挥）等方面也显示出这种影响的痕迹，这里不详述。

第五章　谢林的美学思想

德国古典美学在费希特手里并未开花结果，只以某些萌芽和暗示的方式存在。这种状况在谢林身上才有所改变。谢林继费希特之后，从“知识学”发展出自己的“同一哲学”，并开创了康德之后德国美学的又一辉煌的时代，形成了另一完整的美学体系，从美学基本原理到各门艺术的特征都有较为全面的论述。可以说，谢林上承康德、费希特，下启黑格尔，是德国古典美学的重要环节。

第一节　生平和哲学观点

一　谢林的生平

弗里德里希·威廉·谢林(Flidlich Wheleam Schelling)于1775年1月27日出生在离当时符腾堡公国的首府斯图加特二十多公里的小城莱昂贝格，父亲是教堂执事。谢林六岁入蒙学，十六岁入著名的杜宾根神学院，与他同居一室的有后来德国文化界的两颗巨星——荷尔德林和黑格尔。谢林在同班中，除了第

一次以外，每次考试均名列第一。

在杜宾根神学院，谢林和同学们一起阅读和讨论康德的《纯粹理性批判》、席勒的《强盗》和卢梭作品的手抄本。1789 年的法国大革命也震撼了腐朽的德意志各邦，谢林的思想也同样受到影响。他和黑格尔都参加了政治俱乐部，和大学生一起讨论政治、革命、人类命运之类的问题，高唱《马赛曲》。有人还认为这首歌的歌词是由谢林译成德语的。还有一个传说，说谢林和黑格尔一道在杜宾根郊外的草地上种了自由之树，不过并无确凿的史料加以证实。

在杜宾根神学院学习两年之后，就要进行哲学硕士论文答辩。谢林撰写的论文是《根据创世记第三章对有关人类罪恶起源的古代箴言进行批判阐释和哲学阐释的尝试》。这篇论文后来以单行本出版，是谢林最早问世的学术著作，当时他十七岁。

1793 年 6 月，谢林在杜宾根神学院初次见到费希特，并听了后者讲授的“知识学”。谢林很快就掌握了费希特哲学的精神实质，并在此基础上开始构筑自己的体系，写成了《论一般哲学的可能形式》一书。1795 年初，谢林写出了《自我是哲学的原则或者是人类知识中无条件的东西》，这是“斯宾诺莎式的伦理学”。谢林觉得批判哲学（包括康德和费希特）是从绝对自我出发，因而失去了客体，而独断论（包括斯宾诺莎和其他唯物主义者）从绝对客体出发，因而失去了主体，两者都有欠缺，所以应把它们结合为一个整体。这说明他已悄悄地离开了费希特。但他并不是自觉地这样做的，毋宁说，这时他仍然认为自己是费希特的信徒，是在释发费希特哲学。谢林实际上已冲出了绝对自我的老茧，在哲学中给客体以一席之地，迈出了由极端的唯我主义向客观唯心主义转变的关键性一步。在后来的《关于独断主义和批

判主义的哲学通信》中，谢林称赞康德而批评“批判主义”，不使用“知识学”而使用“哲学”一词，表明他开始自觉地与费希特分道扬镳了。

1795年6月，谢林从神学院毕业，也像当时德国许多人文学者一样先去当家庭教师，他的学生是两个贵族孤儿。他对教职不很热心，却构思了写作哲学著作的一套计划，他要写《人类历史哲学》，要模仿康德写一本《判断力批判》，但都只是计划，并未实现，最终只续写了《关于独断主义和批判主义的哲学通信》和一篇新作《自然法的新演绎法》，后者包含着后来的“同一哲学”的萌芽。

1796年3—4月间，谢林陪同一个学生去莱比锡上大学，在那里住了两年多。这期间谢林埋头读书，并到大学里去听自然科学的课程，还写了《对近期哲学作品的一般看法》，文章又一次赞扬了费希特哲学。但作者同时指出，费希特只关注人，而谢林本人则注意到自然界。接着他就写出了给他带来巨大声誉的《作为研究知识学导论的有关自然哲学的一些观念》(1797)，又写出了《论世界精神》(1798)、《自然哲学体系的初步纲要》、《初步纲要导论》(1799)，奠定了“自然哲学”的基础。1799年，谢林写出了长诗《甘斯·维登普斯特信仰的伊壁鸠鲁象征》，其中竟有这样的诗句：“有一点我将永远深信不疑：除了物质之外，一切都是胡说八道。”[①] 表现出自发的唯物主义倾向。马克思称青年谢林的这种倾向为“真正的勇敢事业”。

1798年，在众多名人的荐举下，耶拿大学接受谢林为教授，时年二十三岁。在等待开学的日子里，谢林决定到德累斯顿度

① 古留加：《谢林传》，第51页，商务印书馆1990年。

夏。在那里他遇到了施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、费希特等人，组成了一个有新文化气息的小圈子。1798 年 10 月，谢林开始了在耶拿大学的教授生涯。

在耶拿，谢林认识了奥·威·施莱格尔的妻子卡罗琳娜，她是浪漫派运动中众目所归的女性，具有开朗、自由的个性。卡罗琳娜生于 1763 年，比谢林大十二岁，已经结过两次婚。她很快就征服了谢林的拘谨和强硬，于是两人堕入情网。1803 年 5 月，卡罗琳娜与奥·威·施莱格尔解除婚姻关系，并于同年 6 月与谢林结婚。

在这段时间里，谢林完成了自己的主要著作《先验唯心主义体系》(1800)，先后创办了两个杂志《思辨物理学杂志》和《批判哲学杂志》，在这两种刊物上他详尽地阐述了自己创立的新哲学体系——同一哲学。同时，谢林和费希特终因意见不和而断绝了联系。

1803 年冬谢林应邀前往维尔茨堡大学讲课，讲的是《论大学的教育方法》。在维尔茨堡，谢林受到多方攻击，其罪名是不道德(卡罗琳娜事件)，鼓吹唯物主义、无神论，提倡神秘主义等。结果谢林受到官方的训斥，他不得不在报刊上进行反击。

1805 年，谢林经多方筹划出版了一份新的杂志《医学科学年鉴》。在第一期上，他发表了《自然哲学导论的箴言》，其中把自然和社会、物质和精神的一切都纳入一个巨大的系统之中。随着杂志的停办，谢林的思想也发生了很大的变化。他逐渐远离了他曾经迷恋的自然，向诗和艺术靠拢。

谢林既然对诗和艺术产生了偏好，就不能不经常深入地思考艺术问题，这导致他在耶拿和维尔茨堡都开设了艺术哲学的课程。谢林认为当时的德国美学并没有什么值得特别重视的东

西，只有康德及其追随者说出了一些中肯的意见，而他自己的艺术哲学体系则要开创一个新时代，引导人们顺利地通过复杂的艺术迷宫，达到对艺术的清晰的理性认识。不过谢林留下的“艺术哲学”讲义只能说是一些主要的材料，并不是完整的作品。

1805年谢林在慕尼黑谋得巴伐利亚科学院院士之职。1807年10月12日是国王的命名日，照例要庆祝一番，谢林受托致祝辞，预先规定的演讲题目是《论造型艺术与自然的关系》。讲演效果良好，谢林受命组建艺术科学院，并于1808年5月被任命为艺术科学院秘书长。同时他还被授予勋章，获得了贵族头衔。谢林在艺术科学院秘书长任上供职十五年，却再没有写出有关艺术和美学的重要著作。

卡罗琳娜死于1809年，没有留下子女。后来谢林与卡罗琳娜生前的女友巴乌林娜·戈特尔小姐结了婚。

1823年，谢林辞去艺术科学院秘书长之职。1825年巴伐利亚新王登基，这位新国王是谢林的崇拜者，喜好艺术和哲学，他在慕尼黑建立一所大学，请谢林担当教职。

1830年7月复辟的法国波旁王朝又垮台了，欧洲政局出现动荡。慕尼黑大学学生掀起学潮，反对恢复已取消的天主教弥撒。王国政府调动军队镇压学生，结果发生了流血冲突。这次谢林自愿充当灭火机，向大学生们演说，劝他们维护祖国的荣誉，维护历史上形成的社会秩序，不要盲目仿效外国的风习，不要受人煽动。

从1831年冬季学期起，谢林开始在慕尼黑大学讲授“启示哲学”，内容是阐述基督教，主张科学应该转变为信仰。这时谢林已失去了青年时期的进取精神，他的哲学中合理的成分越来越少，关于宗教、神、耶稣基督的思考成了他的意识的中心。

黑格尔逝世后，柏林大学的哲学讲座出现了空缺，谢林受命接替黑格尔的教席。1841 年 11 月谢林开始在柏林大学讲课，听众有四百人，其中有弗里德里希·恩格斯、基尔凯郭尔、巴枯宁等人。1842 年 10 月，谢林被任命为普鲁士宫廷枢密顾问。

1846 年谢林停止讲课。1848 年遍及欧洲的革命爆发时，谢林正在柏林，巷战在窗外进行，他却安然无恙。他不同情革命，认为革命者所建立的制度并不会比现有的王权更合理。1854 年 8 月 20 日，谢林在瑞士的疗养城镇拉加茨逝世，享年七十九岁。

第二节　哲学思想

谢林的学术活动持续了半个世纪，在这段漫长的时间里他的哲学思想不断地在探索中发生转化，同时他又不断地开辟新的领域，接触新的问题。他虽然也想在某一基础上构筑表面严整的体系，并为此倾注了许多心血，却始终没有成功，因为这些不同性质的、属于不同层次的问题，不可能纳入一个统一的模式，更不可能由一个基本概念生发出来。因此，谢林哲学就有许多相对独立的方面。尽管如此，谢林哲学在多方面中还是有一条基本的主导部分，那就是他自己称之为“同一哲学”的体系。

谢林哲学是从费希特出发的，但他很快看出费希特哲学只注重自我，注重主体，完全抛开了客体或自然界，这样的哲学很难解释多种多样的客观事物，这促使他逐渐脱离费希特去寻求另外的哲学道路。但他又并不认为可以完全抛开主体，哲学虽然不能从抽象的自我出发，但也不能从纯粹的客体出发，而应该从绝对同一之物出发。这绝对同一之物乃是主体与客体、自我与非

我、思维与存在、物质与精神的同一，这种同一是最原始的基体。由同一出发的哲学就是“同一哲学”。又因为这种哲学是要把唯心论与实在论结合起来，所以谢林又认为可以称为“唯心实在论”。在绝对同一这个总的思想指导下，他又涉及了许多领域，建立起一些互有联系而又自成系统的学说，主要有自然哲学、先验哲学、神话哲学、天启哲学，以及我们将要着重讨论的艺术哲学等。

（一）自然哲学

谢林追踪过当时自然科学的最新成就，研究过一般物理学、电学、化学、生物学、医学，还得过朗茨胡特大学医学博士学位。他还深受斯宾诺莎的影响，不仅接受了斯宾诺莎的泛神论，也接受了斯宾诺莎的实体思想和尊重自然的精神。海涅竟致认为“斯宾诺莎学说同谢林……建立的自然哲学本质上是同一个东西”。但谢林又不拘泥于斯宾诺莎。斯宾诺莎的物质是死板的，缺乏灵性，谢林则把它变成了有精神意义的实体。

谢林有其独特的自然观，他认为自然与精神本来是一回事，都来源于作为世界自身的“绝对同一”。又因为世界或绝对同一不过是“绝对自我”、“绝对理智”、“自我意识”，又可以看成是知识性的东西，所以“我们知识中所有单纯客观的东西的总体，我们可以称之为自然”①，自然与精神是同一实体的两个方面，自然是可见的精神，精神是不可见的自然。

谢林研究自然的主要目的是揭示从粗糙的、僵死的物质到自我意识的发展线索。他认为由物质到精神是一个连续的系列，从中可以看到由精神的低级阶段向高级阶段发展的明显迹象，

① 《先验唯心论体系》，第6页，商务印书馆1977年。

因而对自然的研究总是能从自然出发最后达到理智的东西，其表现就是在研究进程中，质料、现象、事实的因素逐步被舍弃直至完全消失，最后只剩下纯粹的规律，以公式、定理、公理的形式而存在，转化为真正精神性的东西。之所以会有这样一种发展和过渡，是因为存在着一种所谓“宇宙精神”，这种精神要显示和实现自身，就要从原始的绝对同一出发，最后达到自我意识，终于回归自身。根据这样的设想，谢林把自然界划分为三大部分，也可以说是三个阶段：质料、无机界、有机界。各个不同阶段被谢林称为“因次(potenz)”，质料阶段是第一因次，无机界是第二因次，有机界是第三因次。

第一因次的原始质料是无条件的自然存在，尚无任何特殊的规定性，只是进一步演化的基础和出发点。第二因次的无机界就有了较为丰富的内容和发展变化。谢林把无机界分为三个小阶段：磁、电和化学作用。这三个阶段一个比一个更高级，更具精神性。化学作用是无机界最复杂的现象，由它再前进一步，自然就跨入了有机界，因此可以把化学现象看成是有机界和无机界的中间过渡环节。有机界是自然发展的第三因次，其中包括植物、动物和人三个层次。植物有了生命，对于外界条件的变化有所反应，有了最初级的意识现象。但植物不能自由活动，其存在受到很大的限制。动物能够自由活动，有了较植物更高级的意识，但仍是完全没有理智的存在物。人是第三因次的最高阶段，不仅对外界条件有所反应，还能以概念的方式来认识世界。更重要的是人有了自我意识，能够把自身作为对象来反思。这时宇宙精神或者说理性才回归自身，也表明自然与理智、意识本是同一个东西。

谢林的自然哲学受当时的自然科学水平和他本人世界观的

局限，无疑有很多主观臆测甚至歪曲事实的成分。但这种学说也并非完全是呓语，例如，关于无机界和有机界之间不存在鸿沟，无机界可通过化学途径向有机界过渡的设想，已经得到越来越多的证据。此外还有两点值得注意。其一是他猜测到磁和电两种物理现象互相联系，可以互相转化，具有同一性，这在现代已是常识。其二是他看到自然界普遍存在着对立统一，如正极和负极、排斥力和内聚力等等，而且正是由于存在着内在的矛盾和差异，事物才不断发展和变化。这些想法虽然还不成熟，但还是有一定意义的。

（二）先验唯心主义

同一哲学的基本内容是主客体同一，不能说哪一个是第一性的，哪一个在先，但在哲学研究中，在知识的演绎中，却要首先设定一个居先的东西作为出发点。因为纯粹是一种假设，而非果真主客体双方有一方在先，故而可以根据需要随意设定。如果把客观的东西当作第一性的，研究主观的东西何以会与它一致，这就是自然哲学。反之，如果从主观的东西出发，研究客观的东西何以会与它一致，这就是先验唯心主义哲学。

整个先验唯心主义体系是要描述绝对的自我意识的发展过程，描述它如何在认识自我的同时也逐渐认识了客体，并发现自我意识的发展过程与客体的发展过程是对应的，两者最终统一在自我意识之中。

先验唯心主义体系由三部分组成：理论哲学，解决我们的表象何以能同独立于意识而存在的对象一致的问题；实践哲学，研究我们心里自由地产生的那些表象如何从思想世界过渡到现实世界，获得客观实在性。也就是解释客观的东西如何为自由意志所决定，并在此基础上达到同一；艺术哲学，回答“如何能把表象

认作是以对象为准的同时又把对象认作是以表象为准的问题"①。在这里，有意识的创造活动与无意识的创造活动合而为一，既是合目的的，又是盲目的，这样的精神活动只能是美感活动。在谢林的体系里，艺术哲学是哲学思维的最高阶段，是整个体系的拱心石。

先验唯心主义从"自我"出发。谢林的"自我"与费希特的"自我"大同小异，在最根本的意义上，"自我"就是"自我意识"，也是"一种把自身变成自己对象的创造活动"②，有时直接就等同于"理智直观"。"自我"的本质特征是不证自明的、封闭的、永恒的，且内部存在着矛盾对立。

由于"自我"内部存在着矛盾对立，它就能够运动和演化。"自我"或"自我意识"的演进分为三个时期。第一个时期是"从原始感觉到创造性直观"。这时"绝对同一的自我"开始分裂为直观者和被直观者、表象者和被表象者，感觉活动有了可能。感觉是"自我"的受限制状态或者说被动状态，也就是在自身内部觉察到某种与自己对立的东西。谢林认为感觉不能用外在对象来解释，感觉表象中没有属于自在之物的东西。"自我意识"不能停留在原始感觉阶段，它要进一步发展和提高，于是就进入创造性直观。创造性直观不等于单纯的视觉活动，它的主要功能是在意识中构造表象。在这一部分，谢林基本上是按康德的方式，由主观的认识要素逐步构造成表象。区别在于，康德学说中有物自体提供杂多的感性经验，而谢林则按费希特的思路完全取消了物自体，感觉和直观的对象都是自我本身。这里所说的创造是指"自我"在直观中创造对象，因为表象完全是由"内在智能"和"外在

①②　《先验唯心论体系》，第14、35—36页。

智能”、主观性的时间和空间以及对自身内部状态的直观而构造出来的，而表现与对象没有区别，因而创造性直观活动就是建构对象的活动。与意识的这一阶段相对立的是自然界的磁、电和化学过程。第二个时期是“从创造性直观到反思”。对象被创造出来之后，自我意识还要对它进行反思，从中引出关于对象的一些规定，推演出一些作为范畴的先验概念，如实体与偶性、原因与结果、交互作用等等。第三个时期是从反思到绝对意志活动，进一步论述范畴之间的联系，研究先验概念与经验概念的区别，最后得出我们的认识既是先验的又是经验的，两者本来就是一致的这样一种同一哲学的结论。

谢林曾用另一种方式概述过自己的先验唯心主义体系：整个体系有两个顶端，一个是理智直观，另一个是鉴赏直观。在这两个顶端之间，自我意识不断地由低级向高级发展，经历了四种直观活动：第一种是一般的自我直观，第二种是直观客体的规定性的自我直观，第三种直观中自我变成了客体的东西，同时是主体又是客体，第四种直观中自我把自己直观为创造性自我。通过这四个阶段，理智的自我就完成了。

第三节 美学思想

一 谢林美学的思想渊源

在哲学上，谢林认为自己找到了自然和历史的终极基础，发现了由自然到精神的发展线索，从时空两个方面描绘了完整的宇宙图景，从而达到了对世界的完整认识。在美学上，他也自视

甚高，对他的前辈的美学成就评价很低，甚至认为在他之前不存在科学的和哲学的艺术学说，至多不过有一些这方面的零篇断简，而且就是这些零篇断简，也很少有人真正理解。他之所以这样说，是因为在他之前确实还没有从最基本的初始概念演绎出来的有系统的美学和艺术理论相统一的完整体系，在他看来这是一种真正的哲学理论缺陷。但他却没有完全否定以往的思想成果，在一些具体的美学和艺术问题上，古希腊、罗马、中世纪、文艺复兴和启蒙时代的美学家的学说分别对他产生了很大的影响。

在古希腊、罗马的美学家中，对他影响较大的首先是柏拉图。谢林是客观唯心主义者，柏拉图的美学学说他自然容易认同。柏拉图对谢林的影响主要表现在根本的哲学观点和思想方法上。同柏拉图一样，谢林也认为存在着作为宇宙根源的精神本体，他也把这个本体叫做理念，尽管他还使用了诸如绝对、同一、普遍、理性、神等其他词语来表达这一概念。柏拉图认为存在着本源的美和美的原型，个别事物由于分有了“美本身”才显得美，谢林继承了这种学说，并把它作为自己的美学理论的基石。另外，新柏拉图主义的观点对谢林也有影响，如普洛丁所说的“神的本质是理性，神自身就是理性”，“存在就是美，……美就是存在”等也被谢林吸收。谢林像柏拉图和新柏拉图主义者一样，很少列举和分析各类事物之美的具体形式条件和属性，总是从他认为最根本的地方落墨，探讨本源性的东西。我们在阅读《艺术哲学》时，会很明显地感到这种柏拉图式的思维方式。

谢林对亚里士多德的著作也极为熟悉，在谈到戏剧诗时，直接引用了《诗学》中的有关段落来表达自己的观点。特别是在讨论悲剧人物时，谢林几乎完全赞同亚里士多德的意见。

文艺复兴时期的美学家大都身兼诗人或艺术家，如但丁、达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等，他们关于审美和艺术的言论以及艺术实践都对谢林的美学思想产生了一定影响。谢林常常拿他们的创作实践来作为艺术发展的某一因次的典型代表。在讨论具体艺术的技法时，他也引用过文艺复兴时期大师们的语句来支持自己的观点。例如在说到素描时，他就引了达·芬奇所说的"画家，如果你渴望得到荣誉的光辉，就不要怕阴影和黑暗"那句话来说明暗影正是表现光的材料手段，为把绘画引入他的对立统一的哲学框架找到了有力的旁证。

谢林与启蒙时代相去不远，甚至也可以说他尚处于启蒙的余波之中，因而启蒙时代的美学家对他的影响更为直接。在美学上，谢林最服膺的是温克尔曼，这位启蒙学者对古希腊、罗马的雕塑和建筑所发表的一系列看法，谢林都深表赞同。特别是温克尔曼作出的古希腊艺术的突出特点或美的极致在于"高贵的单纯和静穆的伟大"的著名论断，谢林更是完全接受，在《艺术哲学》中详加发挥。这主要是因为温克尔曼这个结论与谢林的扬弃对立而达于同一、无差别境界的艺术观十分吻合。另外，谢林关于造型艺术由初创时的生涩有力发展到纯朴完整，再达到圆润优雅，最后出现了风格上的折衷杂糅而衰落的发展过程的看法，也明显地来源于温克尔曼。温克尔曼引为重要例证的"拉奥孔"群像，谢林也一再提及。

作为德国古典美学的承前启后的人物，谢林当然不能不受到康德的影响。从费希特起，德国哲学的方向就开始偏离康德，谢林则建立起在精神实质上与康德完全不同的体系，因而在美学上也采取了完全不同的路线。他不是具体分析美的要素，不是竭力把美与真、善区分开来，而是对美进行总体的、一般性的思

辨考察，得出了不同于康德的结论。但康德对谢林并非全无影响。谢林熟知《判断力批判》的细节，他对以往美学理论的贬斥明确地界定在康德之前。康德对谢林的影响主要有两点。一是关于审美无利害。谢林不赞成康德的形式学说，把美与真、善等同起来，但他却并不认为审美带有具体的功利成分，这与康德大体一致。二是关于崇高的学说。谢林也认为崇高感中有恐惧的成分，也把崇高分为数量上的崇高和力量上的崇高。

谢林同时代人中，对他影响较大的是席勒。当时席勒已发表了一系列美学论文，谢林对这些论文十分重视并有所借鉴，特别是在论述崇高时，有时就直接借用席勒的话来正面阐述自己的观点。

二　从体系出发推演出美学与艺术的理论

一般的美学和艺术理论是为了解决审美现象和艺术实践所提出来的理论问题，探讨美和艺术的本质及其内部关系、发展规律等，因而就必须从审美和艺术现象出发，经过归纳、比较、抽象、推理，最后形成具有普遍意义的认识。谢林的思想方式与此完全不同，他不是首先考察具体的审美现象和艺术实践，然后总结出普遍有效的原理，而是心中先有了固定的理论体系，然后宰割事实和过程，把它们塞进预先形成的框架中。他的出发点不是事实和现象，甚至也不是一般意义上的观念，而是其抽象程度比观念更高一级的哲学模式。这是因为他研究审美和艺术本来就不是要解决审美和艺术问题，而是要以审美和艺术来完成他早已开始构筑的同一哲学的理论体系。

谢林主要的美学和艺术理论著作是《艺术哲学》，在这部著

作的导论里他就明确地提出"我们的科学应该是哲学"①,并认为这具有根本性的意义,不可忽视。如果把艺术哲学仅仅看成是一种美学或艺术学说,那就曲解了这门科学的性质,贬低了它的作用。谢林仿效康德,在《艺术哲学》中提出来的根本问题不是何为美,何为艺术,而是"什么是艺术哲学","艺术哲学何以可能"。虽然这是根本性的问题,但在谢林看来并不难解决,因为同一哲学把宇宙万物看作统一的整体,自然和社会的一切都不可能游离于这个整体之外。艺术当然也包括在宇宙之中,它也是哲学的一部分对象。哲学是可能的,哲学的一部分是可能的,研究艺术这一特殊对象的哲学也就是可能的,艺术哲学于是具有可能性。谢林并不像其他论述美和艺术的学者那样,反复强调这类对象的特殊性,强调研究这类对象要用特殊的方法,而是强调哲学只有一个,艺术哲学是一般哲学的组成部分,其对象并没有什么特殊性,其方法也不会异于一般哲学。一般的哲学(就是他的同一哲学)是从预先设定的体系框架出发,艺术哲学也要由此出发。

谢林的美学和艺术理论的起点是确定美感活动和艺术在整个同一哲学中的位置。在他看来,这就是对美和艺术进行规定,也就是给出它们的定义。谢林把审美和艺术放在自然和历史系列的最高因次上,他曾说他的体系可简括为处于两个顶端之间,"一个顶端以理智直观为标志,另一个顶端以美感直观为标志"②,艺术可以引导大多数人去认识最崇高的事物,并认为艺术哲学是整个体系的拱心石。

谢林的理论哲学完成了从原始的粗糙的物质到自我意识的

① 《谢林选集》,第3卷第13页,莱比锡1907年。

② 同上书,第304页。

过渡，产生了先验的自然概念；他的实践哲学完成了对意志活动的考察，产生了先验的自由概念，于是出现了两者如何统一的问题。但在谢林体系中，这种统一并不像在康德体系中那样困难，因为谢林哲学是同一哲学，按照这种哲学，一切对立的东西在最原始的状态中本来就是同一的，互有差异的受限制的事物是从同一或绝对中分化出来的。既然如此，把对立物统一起来并不成为问题，问题只在于我们怎样通过哲学的方式把握这种统一，以实现世界（宇宙）精神（weltgeist）的自我认识。

绝对同一分化之后所产生的最根本的对立是必然与自由、主观与客观、有意识与无意识的对立。把它们统一起来，要靠自我意识或理智，而理智活动就是外在的或内在的各种直观。直观能把自由现象与自然产物、有意识的东西与无意识的东西综合起来。谢林先行设定这种直观就是艺术直观或美感直观。

设定之后需要演绎来加以验证。谢林认为，认识了直观的产物，也就认识了直观，所以要推演这种直观，只要推演它的产物就可以了。如果有一种产物，它一方面是无意识地生产出来的，显现为一种与自然产品相类的客体，另一方面，它又是按一定意图创造出来的，因而是有意识的自由产物。换言之，这种产物来源于自我的创造活动，在这种创造活动中，自我是有意识地开始而在无意识的东西中告终的，在创造活动中自我是有意的，但就其产物来说则是无意识的。这样的活动就是艺术创造，这样的产物就是艺术作品。

不仅如此，在艺术创造活动中，自我本身就是既有意识又无意识，有意识活动和无意识活动在这里完全同一。谢林认为能达到这种境界的只有天才的活动。天才一方面有目的、有意识地进行创造，另一方面又受到“一种模糊的未知力量”的支配，仿佛不

由自主地"把客观的东西添加到有意识的事物上",在天才的活动中,有意识和无意识、主观性和客观性完全同一。天才的产品就是艺术作品,而艺术直观就是美感直观。这样,谢林从体系的需要出发,绕道天才终于推演出艺术和审美,这时他就像康德说的"我以此结束我的全部批判"那样松了一口气,为同一哲学的大厦封了顶。

三 美

(一) 本源美或美的原型

在《艺术哲学》的总论部分,谢林毫不理会美的对象和美感体验,直接抓住了本源的美和美的本质,由此构筑他的美学体系。美之为物若何,它是否存在,是一种什么性质的存在,这在当代是很难有定论的问题,但谢林却毫不犹豫地肯定了它的存在,并且把美的存在当做不证自明的初始公理。这里,谢林完全站在柏拉图的立场上,认为存在着"永恒的美"和"一切美的原型"①,他也称之为"原初的美"或"绝对的美"②。这种原初的美不可闻不可见,先于时间而存在,所以是永恒的、不变的,不生不灭。世界上可以没有任何美的事物,却不会没有这绝对本源的美。反过来,如果没有这原初的美,世界上就不会有任何美的事物。他认为,正如多种多样的事物是从绝对同一的单一事物(绝对总体)中产生出来一样,个别的美的事物是从一般的绝对的美中产生出来的。谢林称这类具体的美为原初美的"模拟型(gegenbild)"。这正是柏拉图和新柏拉图主义的"分有"说。当

①② 《谢林选集》,第3卷第12、33页。

然，谢林也同柏拉图一样，无法说清个别事物怎样“分有”了“本源的美”，只能把这当作既定的事实接受下来，然后通过艺术直观去发现这种“分有”。他认为，绝对或原初的东西只有一个，是包罗万有的浑然整体，它虽然广大无边，无影无形，却也要以某种方式显示出来，否则其存在就令人怀疑。绝对怎样显示出来呢？那只有通过个别的特殊形式，即通过无限多样的事物显示出来，人们正是通过无限多样的特殊形式直观到绝对的。“直观”在谢林哲学中是指理智的各层次的意识活动，“直观到绝对”可以理解为领悟到绝对的观念。在艺术直观中，人们看到的是千差万别、多种多样的美的对象和属性，从这些现象中便可领悟到某种可以涵盖诸多美的事物和属性的美的观念，个别的美的事物不管怎样特殊，都跳不出美的观念这个圈子。这样，超乎美的事物的绝对美或美本身便被推导出来，或者说其存在被直观到了。

（二）美的本质

与柏拉图不同，谢林并不到“美本身”就止步，他还要进一步追问原初的美的最终本质是什么。他对美的最集中最概括的规定是：“美是现实地直观到的绝对。”① 在这个定义中，处于宾词位置上的定义项是“绝对”，因此要准确理解谢林所说的美，就要首先弄清“绝对”的含义。在谢林哲学中，“绝对”就是原始本体，它的存在没有任何前提和原因，也不隶属于任何事物，也可以说它就是存在本身，就是宇宙和自然。这种不可解释的、没有上位概念的最高存在就是神。谢林晚年曾大讲天启，但一般而论谢林所说的神并不是基督教的神或一般迷信意义上的神，而是自然

① 《谢林选集》，第3卷第46页。

神，也就是斯宾诺莎意义上的神。谢林一生服膺斯宾诺莎，他的著作总是正面引述斯宾诺莎的话，用斯宾诺莎的思想来支持自己的观点。他对自然和神的看法也主要来自斯宾诺莎。斯宾诺莎对神的理解明确而肯定："神，我理解为绝对无限的存在，亦即具有无限'多'属性的实体，其中每一属性各表示永恒无限的本质"①，神即存在、实体、本质。谢林的神也正是这样。他说："神按其理念来说直接就是绝对总体"，"神是……绝对总体性"②，神是"无限的自我肯定"③，而神的无限的自我肯定就是"永恒的自然"④。可见对谢林来说，神就是不可思议的宇宙、自然。因为宇宙和物质的起源几乎是永恒之谜，它所包含的森罗万象令人赞叹，变化万端的形态又令人惊羡，某些自然产品特别是有机界还隐约透露出似有某一造物主在合目的地创造，这就使一些作哲学思考的人只好把这一切名之为神。谢林的神不仅是宇宙的总体，还包括它运动的动力、规律和目的。另一方面，由于谢林毕竟是客观唯心主义者，他的神必然会有观念的一面，因而他又把神看做是"理想总体的本质"⑤，是"存在的原因的理念"⑥，是"诸因次的连续的统一"⑦，简言之，神即本质或理念。谢林又把神称为"世界精神(weltgeist)"和"绝对精神(absoluter geist)"，这是因为他认为宇宙如此有序地合规律合目的地运动必有精神实体参预其间，不过不是在物质之外和之上，而是和自然物绝对同一，精神也就是自然、宇宙，只是从观念角度来看待而已。谢林认为物质和精神是同一的，它有实在的一面，也有观念的一面，从实在的一面看，宇宙是自然，从观念的一面看，它就是精神。不仅如

① 《伦理学》，第3页，商务印书馆1991年。

②③④⑤⑥⑦ 《谢林选集》，第3卷第23、22、25、28、710、21页。

此，谢林还把神与人联系起来，认为神就是“绝对人格性”[1]，这与费尔巴哈所说的“上帝的人格性，本身不外乎就是人之被异化了的、被对象化了的人格性”[2] 很相近。他又把神与道德联系起来，认为神就是“道德的本质”[3]，这与费尔巴哈所说的“作为道德的完善本质的上帝，不外乎就是实现了的道德理念、人格化了的道德律”[4]也很相近。这里两次提到费尔巴哈，目的是要澄清一种误解，以为谢林是一个非理性主义者，他所说的神必是超自然的、主宰人类命运的、常常显示奇迹的、形体如人的神秘存在。其实，谢林的神只是代表着自然、人性和道德的本质。由此我们才能理解谢林所说的美的本质。他把美概括为“直观到的绝对”，而绝对又等同于神，神又等同于宇宙、自然、理念、绝对精神、绝对人格、道德的本质，有时甚至与理性同义，我们就不可认为谢林把美的本质归于带有迷信色彩的神。谢林对绝对或神作了理性的解释，他对美的规定也该作理性的解释。美的本质是绝对或神，意思是宇宙、自然本身是无限的、和谐的，自身完全同一，它按照某种规律符合理性地产生出万物，包括人在内的一切在宇宙的怀抱中都会感到融洽、自得、满意、安宁、亲切，体验到绝对或神，就体验到完满和谐，因而也就体验到美。没有这种终极本质，任何事物都不会显得美。在谢林看来，“神本身是一切美的源泉”[5]。但绝对或神无论作何种解释，都是抽象的，不能直接诉诸感官，就其本源形态而言它的美是隐而不见的。绝对或神要显示出来，就必须受到某种“限制”，必须借助于具体事物。具体事物虽然是特殊的、个别的，但每一个别事物同时又是一个整体，具

①③⑤ 《谢林选集》，第3卷第831、490页。

②④ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第267、74页，商务印书馆1984年。

有整体的特性，就有可能体现出某种总体性或绝对性和神性，而这种绝对性或神性可以直接呈现在感官面前，被人感觉到，用谢林的话来说就是"直观"到。一旦在个别事物上直观到了绝对或神性，这事物就显出本源的和谐和完满，也就显得美了。

谢林还说："一切神的形成规则就是美的规则。"① "神的形成规则"不是神创造物种的规则（谢林的神没有这种能力，因为它不外在于自然），而是神或自然形成自然物的规则，换言之，就是宇宙构造的规则。在谢林看来，宇宙是按美的规则构成的，宇宙自身就是美的艺术作品，不独人才按美的规律来创造。照谢林这种意见，美与神和自然同在，美先于人，先于社会，不以人的存在和观照为条件。如按主、客观来分类，谢林应属客观派，不过是柏拉图式的客观派。

对"美是现实地直观到的绝对"这一基本命题，谢林还从不同角度作了多方阐释，对美作了一些具体规定。

首先，美是事物与其概念完全相符，有限表现了无限。谢林说："当特殊事物与其概念是如此相符，以致于作为无限事物的概念进入有限事物，并在具体事物中被直观到时，美就被设定了。"② 这句话包含两层意思。第一层是说，如果特殊事物完全符合其概念时就有了美。概念是表示同类事物的共同本质的，而特殊事物则有其独特的具体形态和属性。同类事物中的个体彼此千差万别，没有一个能完全符合其概念，但既是隶属于这一概念之下的特殊事物，它就必然在某种程度上与其概念相符。当这种符合达到一定程度，从这个事物上可以直观到它的概念，或者说

① 《谢林选集》，第3卷第45—46页。

② 同上书，第30页。

个别事物反映了它的概念时，我们就看到了美。这同一层意思，谢林还用另一种稍有不同的方式表达出来："美既不是单纯的普遍性或理想之物（这＝真），也不是单纯的现实之物（这在行动中），因此美只能是二者完全的互相渗透或合而为一。"① 简言之，美就是现实与理想的融合。单纯的普遍性或理想虽比现实更高，与绝对或神更为接近，但却是抽象的观念之物，不是感官对象，不能成为审美客体。单纯的现实之物虽有具体形态，能被感官所把握，但它缺乏理想，即缺乏观念性、精神性的东西，难以与人的意识和理性发生共鸣，因而也不能是美的。只有两者融合起来，互相渗透，使普遍性和理想具有感性形式，赋予现实事物以精神的观念，才能成为美的事物。第二层意思是说，有限反映了无限也会产生美。谢林极为重视有限和无限这一对概念。他一直在思考自然和社会的终极问题，一直在探索其最终根源，结果必然会发现某些不可解释、找不到原因的事物，它们自在自为，没有起始，也看不到终结，只能名之以"无限"。在他的哲学中，无限与绝对、神等等是等价的。在无限和有限这两者之中，当然是先有无限，由无限生出有限来。无限受了限制，有了界限就是有限。谢林认为，当无限进入有限，并在有限事物被直观到时，就有了美。因此，也可以把"美是直观到的绝对"这一命题转换为"美是在有限中直观到的无限"。

其次，美是自由与必然的统一。谢林在谈到美是现实事物与理想事物的统一之后，接着指出，这种提法包含着如下一层意思："美是在一现实事物上直观到的自由与必然的无差别。"②这里的必然性是指自然在形成物种时严格依据先天规律行事，沿

①② 《谢林选集》，第3卷第30、31页。

着确定不移的路线发展和运动，每一物看来都是自然天成，不为人的意志所左右。另一方面，自然产品的精巧奇妙仿佛昭示了有一位技艺超群的匠师在精心设计，随心所欲地塑造物体，好像在严格的规律中轻松地做着游戏，表现出最大限度的自由。这样自由和必然便统一起来，自由就是必然，必然就是自由，两者显现出完全的无差别，于是美也就出现了。谢林没有举例，如我们替他寻找例证，则岩洞中的钟乳石最为恰当。艺术作品也是如此。每个艺术家在创造作品时都要遵守某种规则，这是必然性的一面。同时艺术家又是按着自己的想象和意愿来创造的，这是自由的一面，这样，自由和必然又在一件艺术品中统一起来，处于无差别状态，艺术的美就产生了。

再次，美是理性与感性的统一。谢林说，在美的对象中，“理性的东西作为理性的东西同时就是一种显现出来的东西，感性的东西”①。这可以从前面的论述中推导出来。美既然是个别对象符合其概念、无限进入有限，那么反映了概念的特殊事物、反映了无限的有限就与绝对相近、相似甚至相同。特殊事物是感性的，它所体现的概念和无限则是观念性的东西，要由理性来把握，因而美的事物必然同时是感性的又是理性的。

又次，由“美是直观到的绝对”又可推出美的深层本质既不是有意识的，也不是无意识的，而是两者的同一或无差别。这是因为绝对本身既非有意识，又非无意识。谢林解释说，说绝对本身是无意识的，是“因为一切意识都建立在思维与存在的相对统一之上，而在绝对之中，思维与存在是绝对同一的”②。谢林接受了“纯粹理性”、“纯粹意识”之类的概念，但这类东西只是一种潜

①② 《谢林选集》，第3卷第30、25页。

能，是想象中抽去认识对象的认识，抽去意识内容的意识，实际上并不是真实的存在。真实存在的意识必然是对某物的意识，这就要以意识与其对象的对立或互相外在为前提。意识实际上就是思维。当思维与存在处于原始同一而未分裂的时候，两者是同一个东西，对象不可能被思维，思维也没有被思维的对象，这就不可能产生意识。所谓"相对的统一"是说统一之物内部已有差异，这种差异足以形成某种程度的对立，分化出思维和存在，存在有思维去把握，思维有存在为其对象，意识就产生了。但在绝对之中，思维与存在是纯然绝对的同一，浑然一体，全无差别，没有思维，也没有存在，意识云云当然也无从谈起。另一方面，绝对又是有意识的，谢林的论据是"因为绝对仅仅由于它是绝对的意识，才是无意识的"①。说绝对无意识，那正是因为它是最高的绝对的意识（绝对＝自然、宇宙、神、绝对精神、理念、理性）。绝对的意识当然也是意识。这样的论证大概只有在谢林的著作中才会遇到。

最后，谢林也曾提到"美是主观事物与客观事物的同一"②，这也是上述基本规定中的应有之义。绝对既与神、精神、理性同义，仅存在于普遍的人类意识中，便可以看成是主观性的东西，而使我们直观到绝对或无限的现实事物则是客观存在，两者互相渗透、同一就产生了美。

由以上概述可以看出，谢林的美学观有两个基点。一是柏拉图或新柏拉图式的客观论，二是带有观念论的辩证色彩的对立统一说。

（三）美与真、善的关系

①② 《谢林选集》，第3卷第25页。

谢林把自然和社会的历史发展和逻辑演进看成是一个贯通的系列，整个系列分成三个大的阶段，每一个大的阶段又分为三个小的阶段，他把这些阶段称为因次。在介绍谢林哲学时，曾提到他把自然分为物质、无机界、有机界三个因次。那是仅就自然而言，如果把范围扩大到包括人类活动在内的全部领域，即谢林所说的全部现实世界和理想的世界，则可分为自然、人类意志、艺术三个更大的阶段，依次称为第一、第二、第三因次。对应于这三个因次有三个观念：对应于第一因次的是真，对应于第二因次的是善，对应于第三因次的是美。从根本上说，真、善、美这三个观念是同一个本源在不同因次上的表露，其终极的深层本质是相同的，那就是自然、神、绝对或世界精神。

同一个本质在不同因次上显示出来，形成了不同的观念，就有了差异，有了差异就可以比较。

首先看美与真的关系。谢林认为"美和真按观念来说是同一个东西"①。理由是美和真按其观念来说都是主观与客观的同一，只是真是主观地、本源地(vorbildlich)直观到的，而美则是模拟地、对象性地、客体地直观到的。对于真也是主、客观的同一，要在谢林哲学的框架内才能理解。谢林认为"一切知识都以主观的东西和客观的东西的一致为基础"，但认识活动却可以有两个出发点。一个方向是从客体出发，使客体的东西成为第一位的，从自然出发而达于理智，这是自然哲学的方向。反之，在先验哲学中，则应把"主观的东西当作第一位的东西，从主观的东西出发，使客观的东西从主观的东西里面产生出来"②。先验哲学

① 《谢林选集》，第3卷第32页。

② 《先验唯心论体系》，第8—9页，商务印书馆1976年。

认为只有主观的东西才有原始的实在性，外物应统一于主体。先验的认识不考虑客体本身，只考虑认识活动，“通过直观活动看出被直观的东西”[1]。最重的则是先验的认识活动会在认识过程中产生概念或赋予对象以概念，对象被纳入概念，就扬弃了自身的存在，完全融入主体意识，与主观的东西完全同一，这就是所谓真。由于这种同一是主体在自我的内在直观中观察到的，所以谢林就说是“主观地、本源地直观到的”。从这里也可看出美与真的同中之异：前者是客观性的主客观同一，后者是主观性的主客观同一。

由于美与真本质上是同一的，它们就必须有密切的关联，难以截然分开。有真的地方必有美，有美的地方也必有真，真包含着美，美包含着真。“不是美的真不是绝对的真，反之亦然。”[2]真而不美，或显得丑，那肯定只是虚假的表面的真。所以美与真并不是对立的。谢林认为，艺术作品中常常显出真与美的对立，但这种对立是由于误解造成的，即人们往往把真理解为虚幻的有限的真，这样的真与神性、理性、绝对精神相距甚远，因而不是真正意义上的绝对的真。美是直观到的绝对，当然会与这种有限的真相对立。由模仿这类真而产生的艺术作品只达到单纯自然的东西，并没有把自然的东西与神性的东西结合起来，没有获得内在的精神。这样的艺术作品也有某种美，但这种美因为模仿的是有限的而非绝对的真，所以不是真正的美，这样的艺术作品也不是本真的艺术作品。

基于同样理由，谢林认为美与善的关系也是这样。善是自由与必然的和谐和统一，是包含主、客观于一身的先验自我的自由

①② 《先验唯心论体系》，第11、13页。

活动，是理性和精神的实现，因此本质上与美也是同一的。美与善互相渗透，美中有善，善中有美，“不是美的善不是绝对的善，反之亦然”[①]。善在其绝对性中趋向于美，或变成美，善的情感不是基于自由和必然的斗争，而是表现出“绝对的和谐与融洽”[②]。

真、善、美既然有内在的同一性，三者之间就不是内容与形式或表现与被表现的关系。在谢林之前的美学家中，多数人都赞成真、善、美三者统一，但也有人主张美是手段，真和善是目的，艺术美是为了表现真和善，甚至像康德那样极重视形式美的人，也认为“美是道德的象征”。谢林则明确而肯定地指出：“真和美，正如善和美一样，决不是目的和手段的关系。”[③]谢林谈论的主要是艺术作品的美，对于这种美，很多人（包括那些主张真、善、美统一的人）都会认为它仅仅是一种手段、创造这种美是为了外在目的——表现真和善。上引谢林的那句话则肯定了艺术美没有外在目的，不是表现真和善的手段。但这种主张又不是唯美主义，因为在谢林体系中，美不是与真和善相脱离，甚至也不仅仅与真和善密切相关。如果是真正的、绝对的美，它就与真和善同一，或者说它就是真和善。究其根本原因，当然还在于本源的真、善、美都是神或绝对精神。我们见到了绝对的美，也就见到了神性的东西和精神性的东西，当然也就见到了真和善。

四 崇 高

探讨审美和艺术问题，自然绕不过崇高这个概念，谢林在《艺术哲学》等著作中也给崇高以相当重要的地位。谢林的崇高

①②③ 《谢林选集》，第3卷第33页。

学说是由康德、席勒的崇高理论发展而来的，他用同一哲学的基本原则对这两位名家的思想进行了一番改造，形成了一种与康德、席勒表面相似，而精神实质颇为不同的崇高论。

（一）崇高的本质

在美学史上，朗吉弩斯、博克、康德、席勒等人都是从现象或情感的性质出发来研究崇高的，而谢林则反过来从崇高的内在本质入手，然后才涉及现象和情感。

关于崇高的本质，谢林是这样规定的："两种统一的第一种，即无限在有限中构成同一（"构成同一"的原文是 einbildung，本意是想象。但谢林在《艺术哲学》一书中对这个词的意义作了独特的解释。他认为德语的 einbidungskraft［想象力］的真正含义是 die kraft der ineinsbildung，意即"构成为一个的能力"，显然，einbildung 也就与 ineinbildung 同义。他正是在这个意义上使用 einbildung 一词的，所以不能把 einbildung 理解为想象，但同时又并非全无想象的意思，因为无限在有限中或有限在无限中的同一只有凭想象才能掌握，据此，对这个词的全面理解应是：想象中构成为同一，为行文紧凑，姑译为"构成同一"），在艺术作品上首先表现为崇高，另外一种，即有限在无限中构成同一，则表现为美。"[1] 这与前面提到的对美的规定发生了矛盾，但谢林有自己的解释。

康德论述崇高时，虽然把崇高的根源归于主体的心意机能，但同时也看到了某些对象在数量上绝对的大和力量上绝对的强，以致人类的任何尺度都无法衡量，也就是说现象本身是无限的，因而才显得崇高。谢林则认为情形并非如此，一种被直观到

① 《谢林选集》，第 3 卷第 109—110 页。

的现象，不管多么宏大、辽阔、深远，总还是有限的，只是人无法衡量而已。而人类无法衡量并不表示绝对的大，因而不是真正的无限。真正的无限是任何超人的力量都无法衡量的，它只存在于观念之中，是精神性的东西，也可以说就是绝对精神或世界精神。当这种精神性的无限亦即真正的无限以某种方式进入看似无限实则有限的现象，并与这种有限融合起来，从而构成同一体时，我们就感受到了崇高。所谓"以某种方式"，当然只能是想象的方式，这不仅是因为"无限"这种抽象的东西无法"进入"有限，也无法存在于有限之中，也因为谢林所使用的 einbildung("构成同一")这个词的明确提示。

为了论证自己的观点，谢林批驳了康德式的想法。他指出，普通的看法是把自然的这种不可估量性当做了无限本身，但这类景象所引起的决不是崇高感，而可能是自卑感。因为这类庞然大物之中，完全没有无限的东西，只有真正无限的映象。他认为崇高当然需要有对感性对象的直观，但同时必须显现出真正的无限。直观对象本身只有感性的无限性，这种无限只能作为真正无限的象征，两者融合为一时，崇高就出现了。按谢林这种意见，可以把崇高定义为：感性的无限象征了真正的无限。

虽然直观到的对象的宏大只是感性的无限，但崇高又必须通过它来表现，因为"不存在对无限的完全的直观"①，真正的无限本身只是精神或观念，根本无法具象化，我们只能在感性的无限事物上象征性地直观无限。这同一层意思，谢林又以另一种方式表达出来："崇高是……真正的无限对有限的征服。"②崇高是无限在有限中构成为一，但两者不是平等的，而是有主有从，占

①② 《谢林选集》，第3卷第110页。

主导地位的是无限，处于从属地位的是有限，在崇高的对象上，有限性似乎退到背后去，无限被推到前面来，无限征服了有限，观者直观到的仿佛不是直接的感性的有限，倒是真正的超感性的无限。

由于崇高的本质是有限中反映出来的无限，而无限又是精神性观念性的东西，它的根源就应该到主体的理性和心灵中去寻找。纯粹自然形态的，尚未与人发生对象性关系的自在之物只是消极的无意义的存在，无所谓崇高与否。从根本上说，崇高是一种精神境界，只有对于具有崇高精神的人，对象才能成为崇高的。对于一个品性卑污的人来说，任何宏伟壮观的事物都不会显得崇高。因此，“道德和理智薄弱，思想意识的无力以及怯懦会避开那些把它们自身卑微和可鄙的可怕图景展现于眼前的伟大景象”①。这句话谈的是抽象的品格，实际上说的当然还是人。崇高的对象以其宏大的威力反衬了卑怯的灵魂的渺小、龌龊，使卑劣的人物在对象上从反面直观到自身的本质，而这类人都不敢正视自己的弱点，于是常常避开这种景象，或面对此类对象而熟视无睹，他们永远不会有崇高感。

自在自为的自然对象本身不能是崇高的，那么崇高在哪里呢？谢林进一步指出只有在艺术中对象才是崇高的。他说：“只有在艺术中对象本身才能是崇高的，因为自然本身不是崇高的，这是由于这里使有限事物降为无限事物的象征的思想或原则只存在于主体之中。”②有限对象自身不能成为无限的象征，它不能把无限直接呈现出来，要做到这一点，必须经过一番精神操作，还要有某些相应的心灵条件，谢林认为这种心灵条件就是思

①② 《谢林选集》，第3卷第111—112、116页

想或原则。艺术作品是艺术家按一定原则创造出来的，艺术家的真正目的并不是描绘特殊事物本身，而是借特殊事物表现普遍的观念，也就是无限性的东西，于是在艺术中，对象就有了崇高性。上面那句引文中，“只有”一词表明谢林只承认艺术中才有崇高，自然对象不可能是崇高的，因为自然对象本身没有思想和原则，也就不可能进行使有限变成无限的心理操作。这就暴露出谢林崇高论的一个重大缺陷，排除了自然对象的崇高性，极大地限制了这一审美概念的外延，缩小了美学研究的园地。但谢林并没有始终坚持这一点，有时他自己就直接谈论自然对象的崇高。

（二）崇高的分类

康德把崇高分为两类，谢林接受了这种分类法，也认为有两种崇高，一种是由于自然的体积和范围的广大，超过了我们的把握能力，另一种是由于自然的强大超过了我们肉体的力量。

除了上述两种之外，谢林还提出另一种崇高。他说：“自然不仅在我们的把握能力所不能达到的宏大之中或在我们的体力所不能战胜的力量之中显得崇高，一般地说，自然在混沌之中，或者如席勒所说，特别是在自然现象的纷乱之中也显示出崇高性。”① 混沌即卡俄斯(chaos)，是希腊神话中开天辟地之前的宇宙状态，这时宇宙内部没有任何差别，只是一个浑然的整体，其外在形貌就是没有任何形式，用汉语来表达，大概就是混沌、迷茫、纷乱。谢林认为，“混沌是崇高的基本直观(形态)”②，因为那超过我们的感性能力的广大的形体和超过我们体力的力量在直观中常常没有任何具体形式，没有分明的结构，没有性质上的差异，只显现为迷茫、纷乱的一团。其实，这里所说的纷乱、迷茫、一

①② 《谢林选集》，第3卷第113页。

团都不十分确切，这些词语毕竟还表达出某种形貌，而谢林所说的卡俄斯应是一种连纷乱、迷茫都不得的状态。在谢林心目中，只有这样的状态才能成为无限的象征，才能表现出真正的崇高性。

混沌之所以是崇高的基本形态，是因为它与绝对密切相关。崇高是以有限表现出来的无限，而无限就是绝对。绝对与混沌有两重关系。其一，“混沌的基本直观存在于绝对的直观之中”①。绝对的直观大于混沌的直观，前者包含着后者。因为绝对是宇宙本身，是无限总体，而迷茫、纷乱的景象尽管超越了我们的感性能力，却超不过绝对。其二，混沌与绝对同一。谢林说：“那在其中一切为一、一为一切的绝对的内在本质就是原始的混沌本身。”②可以说混沌的崇高是最基本的崇高，或者说是真正的崇高本身，是数学的崇高和力学的崇高的母体。

康德认为崇高的基本特征之一是无形式，谢林从混沌着眼对无形式作了独特的解释。他认为在一般因次上，形式与无形式是有差别的，而在最高因次上，即在绝对之中，形式与无形式是同一的，“因为绝对之中的那种混沌不是形式的单纯否定，而是最高的、绝对的形式中的无形式，反过来说，也就是无形式中的最高的绝对的形式”③。最高的形式乃是无形式，绝对的无形式正是绝对的形式，两者是同一的。混沌正是这样一种同一。从一般意义上说，它是无形式的，纷乱浑莽，茫无涯际，然而绝对本身的图像正是这个样子，它乃是绝对本身的形式，绝对本身的形式也就是绝对的形式。

比之数学的崇高和力学的崇高，混沌的崇高更有意义。“通

①②③ 《谢林选集》，第3卷第113页。

过对混沌的直观，知性就过渡到全部绝对的知识，不管是在艺术中还是在科学中。"[1] 知性总是殚精竭虑地以概念、范畴和规律宰割、规范现象，一遇到无形式、无限的事物就一筹莫展了。但理性却能超越有条件的事物，把绝对、混沌当作真实的感性图景来认识。

谢林还提出过"思想的崇高"，这与前面的三种崇高也不尽相同，不妨把它视为另一种有特殊规定性的崇高。简要地说，思想的崇高指的是某一思想成了"整个历史的象征"[2]。谢林认为历史是绝对的一部分，是自然的延续，它按既定的规律运行和发展，决定其发展道路的是神，也就是世界精神。所谓成为"整个历史的象征"，也就是某种思想体现了历史的规律或世界精神，这样它就令人觉得崇高。悲剧英雄就代表着这种精神。"悲剧英雄沉静地承受了命运的全部艰难和凶险，正因为如此才在他的人格中体现了那种本体，那种无条件的和绝对的东西本身"[3]，悲剧英雄的精神是永恒的，不因时间而泯灭。从感性方面压倒并毁灭了悲剧人物的不幸事件正是造成道德崇高的必要因素。在不幸和危难中，道德和勇气受到了考验，但却会成为超越一切痛苦之上的无限事物的象征，这就产生了悲剧的崇高。谢林认为，真正的悲剧崇高建立在两个条件之上，一是有道德的人被自然力量所压倒，二是通过精神而获得胜利。具有本质意义的是，悲剧人物的胜利不能由自然的作用或幸运而造成，只能通过思想和精神来实现。谢林举出索福克勒斯的作品作为悲剧崇高的典范。悲剧的崇高也要符合崇高的基本规定，即无限在有限中构成同

①② 《谢林选集》，第3卷第114页。

③ 同上书，第115页。

一，不过这里的无限是道德意志的无限，有限的是悲剧英雄的个人能力。

（三）美与崇高的关系

从以上概述中已可看出，美和崇高是从同一根源生发出来的，构成其最终本质的是同一个东西，那就是谢林不断提到的绝对、无限、神、精神。在谢林笔下，美是“现实地直观到的无限”，崇高是“无限在有限中构成同一”，这里，“现实地直观到的”与“有限”是等价的，说的都是具体的特殊事物，“绝对”和“无限”更是同一个东西。可见两个定义很容易互相转换。

但美和崇高既然是两个概念，在一般情况下就必然有某种差异。谢林把这种差异的本质归于两种不同的统一方式。在谢林哲学中，最根本的对立是绝对与相对、整体与个体、普遍与特殊的对立，而这些对立又可以归结为无限与有限的对立。同一哲学追求的是万物的最终同一，对立面必须统一起来。统一的方式有三种，一是有限在无限中构成一体，二是无限在有限中构成一体，三是两者完全无差别。最后一种是未分化的原始统一的状态，既没有有限，也没有无限，所谓统一没有多少实际意义。前两种在美学上就有了实质性的意义。第一种显现为美，第二种显现为崇高。这一结论我们在开始论述谢林的崇高理论时就提到了。这里必须指出，这一结论与他所说的“美是现实地直观到的绝对”是不一致的，这可能是他讨论美时尚未想到美与崇高的差别，待到要从有限与无限相统一的方式上对美与崇高作出区分时，关于美的讲演早已过去，没有重新协调的机会，手稿就这样留下来，后人也只能照手稿付印，这给我们的阐释造成了困难。

由于两种统一方式的不同，有限和无限在美和崇高中的情形也就有所不同。谢林说，在崇高之中，感性的无限被真正的无

限所征服。[1] 所谓感性的无限就是荒漠大海所显示出来的无限，这种无限实质上是有限。在崇高中，有限被无限所吞没，退隐到背后去，呈现出来的只是无限性。同时谢林还指出，这里有限似乎是在反抗无限，虽然在这种关系中"有限本身成了无限的象征"[2]。换言之，就是在崇高之中，有限和无限因为一方要压倒另一方，因而产生了矛盾和对抗。在美中，有限则能够显示自身，因为美是以无限为背景，有限相对于无限而显现出来。这里作为背景的无限并不想压倒有限，有限也无意征服无限，所以在美中有限与无限是和谐的。谢林的这类提法是要进一步在性质上区分美与崇高。

美与崇高既然本质上是同一的，就必然互相渗透，互相包含，并可以互相转化。"崇高在其绝对性中包含着美，就如美在其绝对性中包含着崇高一样。"[3]崇高中如果没有美，只能显出巨大、惊险和可怕，不会显得崇高；美中如果没有崇高，那只能是软弱无力、缺乏精神的图景，不是美的。简言之，没有美的崇高不是真正的崇高，没有崇高的美不是真正的美。基于这一理由，谢林提出一种很独特的看法："绝对的美必然或多或少总是可怕的美。"[4]一般的美是和谐的，但美到极致时，则必然包含着令人惊异的东西，对人的心意情感构成一种威压。正因为如此，精神就可能受到更大的震动和激励，达到更高的审美境界。

美和崇高这一对本质同一而又有差别的审美概念在同一对象上是互相消长的。在一般因次上，谢林也认为美在形式，崇高在无形式。形式是特殊事物的状态，无形式是无限的状态。原始的存在是绝对或无限，是无形式的。形式是对无限亦即无形式的

①②③④ 见《谢林选集》，第3卷第116页。

限制。一个对象的无限性受到限制，有了界限，它就显现为有形式，就显现为美。反之，如果一对象不受限制或受限制极少，它就是无形式的，就显现为崇高。一物受到的限制越多，形式因素就越多，受到的限制越少，无形式的因素就越多。一物也可能某些部分受到了限制，有了形式，某些部分未受限制，显现为无形式，于是这一事物同时就是美的又是崇高的，就可能有"崇高的美"和"美的崇高"这样的审美属性。谢林举罗马神话中朱诺的形象为崇高的美的例证，举密那发的形象为美的崇高的例证。

一个审美对象究竟是美的成分多还是崇高的成分多，要看它所处的具体关系。在一种关系里显出美，在另一种关系里就可能显出崇高。朱诺同凡夫俗子相比，就显得崇高，如果同朱庇特相比，她又是美的了。与埃斯库罗斯相比，索福克勒斯的艺术风格是美的，但就其自身而言，又显示出美与崇高的融合。正是基于这一理由，谢林认为："崇高与美之间没有本质的对立，只有量的对立。"①

在艺术领域，崇高与美的差异和对立当然也会有所表现。谢林认为，就全部艺术而言，崇高与美的对立表现为诗与艺术（指造型艺术）的对立。诗所表现的是永恒的观念，更接近绝对和无限，所以属于崇高的一类。造型艺术是个别的具体形象占主导地位，受到了更多的限制，因而属于美的一类。再深入一步，在诗和艺术的各自领域内，又以特殊方式表现出崇高与美的对立。在诗中，这种对立表现为席勒所说的素朴诗与感伤诗的对立。素朴的诗是崇高的诗，感伤的诗则更近于美。在艺术中，崇高与美的对立表现为风格与特征的对立。"对立的两者中，风格是绝对的，特

① 《谢林选集》，第3卷第117页。

征是非绝对的。"[1] 风格是绝对的，属于崇高，特征是特殊的，属于美。谢林又像他一贯所作的那样，在摆出对立面之后，还要指出它们在绝对中是同一的，互相渗透的，而对立是相对的。

第四节 艺术学说

在所有的艺术理论中，谢林的艺术学说与纯粹美学最为接近。谢林的美学思想本来就是在讨论艺术时作为艺术的本性提出来的，美的本质也就是艺术的本质。美和艺术是同一事物的不同方面，并且是只有在哲学反思中才存在的不同方面，在现实对象上是合而为一的。可以说谢林的美学乃是艺术理论，艺术理论就是美学。不仅在总的艺术观念方面如此，即使在讨论某一特殊艺术形式或某一个别艺术要素时，谢林也时时把它们与自然、宇宙、绝对、无限等等亦即美与艺术的最终本质联系起来。所以我们研究他的美学思想实际上是在研究他的艺术理论，考察他的艺术理论同时就是考察他的美学思想。在谢林身上，我们看不到美学与艺术理论互相脱离的现象。不过，这也有负面效应，因为意在揭示最终本质，就把艺术这类饶有兴味的论题弄得极为抽象。

一 艺术的本质属性

（一）艺术在哲学体系中的地位

① 《谢林选集》，第3卷第112页。

谢林从体系和观念出发，经过极为抽象的演绎，推导出美和崇高的概念，他也用同一方法推导出艺术的观念。而且，由于在谢林心目中，美与艺术密不可分，美是艺术要表现的观念，艺术是美的客观显现，所以美的演绎和艺术的演绎是同一个过程，推出了美也就推出了艺术。谢林正是从同一个演绎中导出了美和艺术这两个孪生观念。

谢林对艺术的本质有一系列看法，找出了艺术的一些根本特征。但他认为对艺术的规定或解释，首先是指出它在整个体系中所占的地位，这个地位就是它"唯一真实和正确的解释"①，弄清艺术在体系中的位置及其与其他对象的关系，就会明白艺术是什么。

在谢林体系中，作为本源的原始同一的绝对要在不同的发展阶段即所谓因次上反映或实现自身。关于因次，《艺术哲学》中是这样划分的：第一因次是物质，第二因次是艺术，第三因次是实在的物质与理想的光的同一。物质的本质＝存在，光的本质＝活动，第三因次就可以说是存在与活动的同一。这是实在的世界，与它相对的是观念世界。观念世界的总体是哲学，哲学本身也分成与实在世界相对应的三个因次：科学、伦理和艺术。艺术在谢林体系中处于最高因次，占有最崇高的地位。之所以如此，是因为谢林的全部工作是要使分裂的同一在更高的阶段上复归于同一，能够实现这一目标的只有艺术。照谢林的看法，我们在艺术中可以看到世界精神像奥德赛一样，经过二十年的战争和飘泊，终于回到故乡伊大卡岛，找到了归宿。

上文曾提到，谢林把他的体系置于理智直观和美感直观这

① 《谢林选集》，第3卷第66页。

两个顶端之间。审美和艺术互为表里，后一顶端也可以说就是艺术，据此，谢林直截了当地提出“具有绝对客观性的那个顶端是艺术”[①]。先验哲学描述的是各个级别的自我直观，而直观的目的是认识自我本身和世界，如能直观或认识到世界的本源，就达到了目的。艺术恰好能引导人们达到认识最崇高的事物的境地，而最崇高的事物就是隐藏在现象之后的精神，就是绝对。绝对被认识了，它也就充分显示了自身，实现了自身，世界就完满地终结于这种绝对本身自我实现之时。艺术在这里起着非同小可的作用，它实际上正是“绝对的出口”。没有艺术，绝对就将永远是无家可归的奥德赛，谢林的体系也就无法完成。《艺术哲学》之作是谢林体系的必然要求。

艺术被选定作为整个体系的终结，固然有其勉强之处，但并非全无道理。在人类所创造并积累起来的诸般精神成果中，科学的目的本质上是为了满足人的物质需求，伦理是为了把人群组织成为有序的社会，都有外在的功利目的。唯有艺术和审美，是纯粹为满足人类精神需要而创造的，处于人类生存方式的最高层级，欣赏艺术是最具人类特色、最能反映人类本质的活动，难怪许多哲人在构筑哲学体系之初未必想到艺术，但在临近完工时总是给艺术一席之地，而且往往以探讨艺术的本质来结束自己的体系。究其根本原因，可能是如康德所说，文化是宇宙的最后目的，而艺术是最有文化意味的创造。

（二）对艺术的基本规定

明确了艺术在整个体系中的位置，对于揭示艺术的本质特征还不是很充分的，为此，谢林又给出了可以看作是艺术定义的

① 《先验唯心论体系》，第278页。

简要命题："理智直观这种普遍承认的、无可否认的客观性，就是艺术本身"①，"美感直观正是业已变得客观的理智直观"②。把这两段联系起来，其实际含义就是：艺术是客观化的理智直观。对此，谢林作了相应的解释。

理智直观是处于最高层级的自我直观，这种直观的对象是作为本质的绝对同一，这种同一不是外在的有限的客观对象，不能为我们的认识能力提供感性材料，不能用概念去理解，也不能用概念去表现，只能求助于某种直观。但直观云云又与这种对象的性质相矛盾，一个无形无影绝对抽象的东西怎样直观？解决这个矛盾要靠人的特殊的主体能力——理智。理智与感性不同。感性只能直观外在的实在对象，而理智则能转向自身，转向意识，搜寻意识中的对象并加以直观，这就是谢林所说的"纯粹的内在直观"，亦称理智直观。理智直观并非我们所理解的直观，它实际上是思维或想象。通过思维和想象，我们的头脑中可以出现某种关于蕴含万有而又无任何差别和界限的同一或绝对的意识，它超越主观和客观、现实性和可能性。谢林曾说，只有长于哲学思考的人才能有这种内在的直观。

在这种直观中，同一还是潜在的，仅存于意识之中，若隐若现，"不断寻找自己又不断躲避自己"③，这样就不能说是完成了自己的发展过程，还没有真正实现自身。如果找到一种方式，使绝对在具体的客观对象上显示出来，人们通过具体形象就直观到绝对，从感性和理性上同时把握住这个至关重要的东西，世界精神就完全实现了自身。这就是理智直观的客观化，也就是艺术直观或艺术作品。艺术作品描绘的是现实世界的形象或行动，但

①②③ 《先验唯心论体系》，第273、274、276页。

这只是表面的形式，它所表现的深层意蕴却是那个绝对或世界精神。

对艺术的这一基本规定，谢林还从哲学与艺术的关系的角度加以说明。哲学是以观念的方式把握整个宇宙的，在哲学范围内，观念只能以概念的方式加以阐述和表达，只有纯粹的主观性，这就很难使人完全理解。要使哲学所阐述的各种观念客观化，也需要艺术的帮助，就如同先行存在的无形的理性只有通过有机体，通过人的意识才能客观化一样。

谢林还从存在与意义的关系上来阐述同一观点。不仅绝对或世界精神要求客观化，我们人类作为感受和认识的主体也不能听任存在与意义相脱离。谢林认为，有单纯的无意义的存在，这是缺乏内在精神和生命力的各种客观对象，它们自在地存在着，仿佛外在于宇宙的总体结构，外在于宇宙的运行。同时又存在着纯粹意味，这是抽象的精神性的东西，它浮游于一切对象之上。前者实存却无意味，后者本身是意味却无依托，对于人来说都是不完满的。理想的情况是把两者结合起来，使存在有意味，使意味灌注于存在。这样的对象一方面是具体的图景，另一方面又像概念一样有其普遍性和丰富的内涵。谢林说，这就是德语中symbol(象征)一词所表示的意义。同一个意义也可用另一个词sinnbild 来表达，这个词也是象征、标志或比喻的意思，就其构词方式来说，又含有“有意味的图画”的意思。[1] 这不禁令人想起现代英国艺术理论家克莱夫·贝尔所说的“有意味的形式”。

由上述艺术的基本规定就生发出有关艺术的一系列提法各异而实质相近的根本性质。这些性质是一些对立统一，与前面讨

① 《谢林选集》，第3卷第59—60页。

论过的美的本性有重叠之处、这是因为美的本质与艺术的本质密不可分。但两者还是有所不同，不同在于美本身作为一种观念纯然是抽象的、无形的，不是一个外在对象，而艺术则是实在的人工产品，有具体的形态，与物质世界的联系更为紧密，可直接诉诸感官。美的本质中的对立统一发生在意识中，艺术所包含的对立统一发生在作品中。

首先，“艺术建立在有意识活动与无意识活动的同一之上”①。对此，谢林在《先验唯心论体系》中曾予以详细说明。所谓有意识，是说艺术家在创作之初是有目的有意图的，他按照自己的意图处理材料，选取形式，并且还要表达自己的观念，体现自己的思想意识。简言之，“活动的自我则必然是有意识地（主观地）开始而在无意识的东西中告终的，或者说是客观地告终的，自我就其创造活动而言是有意识的，但就其产物来看则是无意识的”②。

有意识与无意识的对立统一又表现为自由与必然的对立统一，“创造过程在开始时是自由的，反之，产物则表现为自由活动与必然活动的绝对同一”③。这一点很容易明了。艺术品是由艺术家创造出来的，在创造时他不受拘束地活动，似乎没人能限制他，他甚至可以不顾事实和客观规律，例如可以把一个实在的人分别塑造为几个艺术形象，可以把几个人合成为一个艺术形象，可以改变人体的比例，可以随意虚构故事情节。另一方面，不管艺术家怎样自由，他也不能完全脱离宇宙的总体规律，总要借助某些普遍、必然的东西。音乐家无法改变声音的频率，画家离不

① 《谢林选集》，第3卷第32页。

②③ 《先验唯心论体系》，第262—263、264页。

开光和色。所以,艺术作品的自由是必然中的自由,必然是渗透着自由的必然。

其次,艺术是普遍与特殊的绝对无差别在特殊事物中的表现。[①] 普遍的东西在谢林哲学中自然是指理念、世界精神、宇宙总体,经常被谢林称为同一或绝对。普遍与特殊从原始同一中分化出来之后就是对立的,但按照同一哲学体系的逻辑,对立的双方必然要统一起来。这种统一有程度上的差别。有时对立面虽共处于一个统一体中,但结合得不甚紧密,普遍和特殊仍然分别呈现出来;有时则结合得比较紧密,互相渗透,难解难分,不过仍能表现出是对立面的统一。如果普遍与特殊共处一体,各自的独立性完全消失,丝毫看不到普遍和特殊的踪迹,特殊就是普遍,普遍就是特殊,这时普遍和特殊就进入无差别状态。这种绝对无差别在个别事物上反映出来,就是艺术。哪里去找这种绝对无差别及其在个别事物上的表现呢?谢林说神话里就有这种情形。神话人物既是一个单个的形象,同时又是某种普遍的观念。谢林还特意指出,神话人物并不是以特殊形象来代表或暗示某一观念,而是它本身就是观念。在神话人物身上普遍性和特殊性绝对无差别,两者完全是同一个东西。例如,普洛米修斯是一个特殊的神话人物,他有自己的性格和精神世界,但他同时就是一种观念,"普洛米修斯"这个名字可以当作为人类利益甘愿受难的伟大的献身精神和英雄气概的同义语来使用。照谢林的意思,不是普洛米修斯体现了或实践了这种观念,而是他就是这种观念。谢林认为成功的艺术形象都有这种特点。

除了上述基本性质之外,谢林还提到过艺术的功能。在这方

① 参见《谢林选集》第3卷第54页。

面他最重视艺术的理性意义。他认为"艺术的方向从来都不是趋于感性的美，而是趋于一种超越一切感性之上的崇高的美"①。超感性的美就是表现出绝对、普遍、无限、世界精神亦即神性的美，它能使哲学观念客观化，成为"哲学的唯一真实而又永恒的工具和证书"②。艺术既然接近哲学，它就最具精神性或理性，感性愉快不应是其主要目的。

关于艺术的功能，谢林还讲过一句很值得注意的话："能满足我们无限的追求和解决我们终极的、最尖锐的内在矛盾的也只有艺术。"③ 谢林对人类意识和世界以及两者之间的矛盾进行过深入思考，他认识到人类的个体存在是有限的，但人类意识却是无限的，这种无限的意识不顾人类自身的有限性，竟然要认识和理解绝对的无限的事物，要把握宇宙总体的结构和规律，作为人却要洞悉神性，换言之，生命极为短暂的人却要追求永恒，这就是他所说的"无限的追求"。同时人类生存还面对诸多矛盾，其中最根本的就是人类生存的内在本质中的矛盾，大约就是哈姆雷特的著名独白里所说的"活下去还是不活：这是问题"那句话的底蕴。与宇宙的无限性相比，人生无异于朝菌，因此人类意识深处时时潜藏着生之苦恼和死之恐惧，为排遣这种难以解脱的悲剧感，人类曾想出种种办法。其中，宗教为一途，哲学为一途；艺术为另一途，而且对芸芸众生而言，这是最有效、最实际的一途。人在欣赏艺术作品时，可以因崇高的美而暂时忘忧，可以因

---

① 《谢林选集》，第3卷第168页。

② 《先验唯心论体系》，第276页。

③ 《谢林选集》，第2卷第291页，参看《先验唯心主义体系》中译本，第266页。

加深对宇宙和人生的理解而在一定程度上消解悲剧意识，可以因某一艺术形象的伟大人格力量的激励而达到精神的升华。于是人生的矛盾便缓解了。谢林用的是“解决”一词，力度更强一些。

（三）艺术和自然

在谢林的语汇中，“自然”是指全部存在，包括社会、历史和人类生活，相当于今天所说的“现实”。任何一种艺术学说都绕不开与自然或现实的关系，谢林也不例外。他从自己的哲学体系和一般世界观出发，对这种关系提出了独特的看法。这些看法可以分为如下几个方面来叙述。

第一，自然是艺术的原理和源泉。1807 年所作的讲演《造型艺术与自然的关系》专门讨论了这个问题。他之所以只讨论自然与造型艺术的关系，是因为国王命名日庆典的组织者所定的题目如此，并不表明谢林认为只有造型艺术才与自然有如是关系。

谢林把神性或精神看作自然的本质。为了维护这种观点，谢林批评了他认为不正确的自然观。当时有人把自然设想为一些僵死对象的堆积，或者像一个容器一样容纳各种事物的空间，或者只把自然看作衣食的来源。谢林觉得这样看待自然，它就很难充当具有理性和精神特征的艺术的源泉。持有这种看法的是一些凡俗之人。另有一些颇具灵气的探索者，他们把自然看作世界的神圣的、永恒创造的原动力，谢林自己就属于这类人。永恒创造的原动力实际上就是精神或神性。有些上古的民族看不到自然中的神性，只能从自然中创造出无谓的偶像，而天资灵异的希腊人却能到处感受到充满生气的真实本质的痕迹，因此他们才能从自然中创造出真正的神而不是偶像。艺术是表现精神或神

性的，这种精神或神性来源于自然，所以自然就是艺术的原型。

第二，基于上述看法，谢林基本上赞同艺术模仿自然之说。根据他的学说，自然本身就是有生命有精神的，只要忠实地描绘了自然，生命和精神就在其中，不必由艺术家添加或创造什么东西，不必对自然实行什么理想化。谢林认为，“这种（对自然的理想化的）要求似乎来源于一种想法，按照这种想法，现实的东西不是真、美、善，而是相反的东西”①。这种想法是对自然实行理想化的主张的前提，因为只有现实果真并非真、美、善，才能说得上理想化与否。谢林还进一步指出，如若现实真的与真和美对立，那也就无法提高它或使它理想化。在这种条件下，为了创造某种真或美，艺术家必须扬弃或消灭现实。但扬弃或消灭现实之后，艺术家又去描绘什么呢？结论不言自明，艺术家只有模仿或描绘现实之一途，苟能精心地模仿现实，生命和精神必然会显现出来。“我们所说的自然界，就是一部写在神奇奥秘、严加封存、无人知晓的书卷里的诗”②，描绘了自然，自会有诗意。

第三，但谢林又不主张毫无选择地照搬自然，不主张纤毫无损地临摹自然。他认为，不能不加区别地描绘自然中每一件东西，而是要再现那美的对象，并且要再现那美的对象上的美和完善。③ 自然中有生命和精神，但它们并不裸露于现象的表面，并不以具象的形态存在，也不集中于某一处地方。谢林借用了温克尔曼的一个比喻：艺术创造好比炼金的化学过程，艺术家在火中提炼出美和真的纯金。④如果描绘空虚的外表，艺术就会失去生

① 《谢林选集》，第3卷第397页。

② 《先验唯心论体系》，第276页。

③④ 参见《谢林选集》第3卷第390页。

气,呈现出难以忍受的僵硬。

为使艺术不致陷入空虚、僵硬、无生气的境地,就要描绘本质性的东西。本质就是观念、绝对、神性、普遍性等等,是内在的、无形的,如何去描绘它呢?谢林认为,自然界一切事物都要经过发生、发展、衰落,转化为他物的过程,在这个过程中,必有一瞬间是它发展的极盛时期。在这一瞬间,这一事物把它这一种类的所有特征、属性和规定性全部完满地显示出来,而这正是它的本质显露之时,描绘出这一瞬间的外在形态,就会反映出内在本质。谢林又是借用温克尔曼的例子来说明这一点:一株植物只有一瞬间具有真正完善的美,也只有这一瞬间它才是真正完善的存在。对这棵植物来说,这一瞬间大概是它由发芽、生长达于顶点之时,过了这一瞬间它就要逐渐走向衰亡。艺术描绘了这一瞬间,就把它从时间之流中抽取出来,使它的生命成为永恒的存在。除了这一瞬间之外,其他的演化和生成过程都不可能显示其完善的本质,其生命和精神远不如那鼎盛的一瞬。

第四,艺术创作要保持多样性。艺术和美的源泉是自然中的本质、生命、精神、神性,这些是同一的,并且只能是唯一的一个。这是美的最高尺度,创作艺术作品时不能到处运用这唯一的最高尺度,否则就会产生出违背自然的单调性,使作品失去必要的特征。谢林认为艺术应描绘多种多样的事物,表现出事物的各自的特征,这样才能使作品充满生机,完美充实。他举出达·芬奇和拉斐尔为例,这两位艺术家都不单单注重那普遍的单一的尺度,而是经常运用多种多样的特殊的甚至"细微的尺度(geringeremaß)",拉斐尔有时还打破了平衡的规律。

把以上几个方面综合起来,就可大致了解谢林对艺术的本质的看法。

二　艺术的材料和神话

艺术材料可以有两种含义，一种是制作艺术品的质料或媒介，如诗歌所用的语言，音乐所使用的乐音，绘画的颜料等等，另一种是指艺术所表现的题材或素材。谢林用 materie 一词表示前者，用 stoff 表示后者。由于质料只是内容的载体，与艺术的本质无关，谢林不甚重视。他在《艺术哲学》中所谈的主要是作为艺术题材和内容的材料，即 stoff。

（一）观念和神

在谢林体系中，艺术直观或美感直观是理智直观的客观化，而理智直观的对象乃是绝对、无限。由此就可以推出，艺术的根本内容、艺术表现的对象，并不是历史的片断，也不是某些人物和事件，而是居于这一切之上并且是这一切的源泉的绝对。绝对只是一种观念，而且观念只有一个，它就是艺术要表现的唯一的内容或材料。这样看来，世界上只要有一部艺术作品就够了，因为这一部作品既称得上是艺术，就必然表现了绝对观念，绝对观念既已被表现出来，就不会有任何材料留给其他艺术作品了。这里似乎潜藏着一个矛盾，威胁到谢林艺术论的逻辑发展。但在谢林看来，这里并无矛盾，一切都顺理成章。

这个难题谢林是这样解决的：绝对的观念是高度的抽象，它必须与特殊事物相统一才能实现自身。总的观念像柏拉图的理念一样，要被个别事物所分有，因而每一特殊事物都有一个观念。要特别注意的是，每一特殊事物的观念并不是特殊的观念，它就是绝对的观念自身的表现。因为每一特殊事物自身都是绝对整体，都是一个宇宙，特殊事物的形式就是宇宙的形式，“特殊事物就其

特殊性来说是绝对的，就其作为特殊事物同时就是宇宙而言，称为观念”①。简言之，特殊事物就是一个自身完整的小宇宙，就是一个观念，也就是具有了绝对性。反过来说，每一个观念也就是一个宇宙，是一个在特殊事物的形体中表现出来的宇宙。世间有无限多样的事物，绝对观念也就有了无数的具体显现，于是艺术材料也就取之不尽，不只是那唯一的毫无生动性的绝对观念了。

观念怎样具体化从而转化为艺术形象呢？谢林认为这首先要经过由观念到神这一步。在谢林看来，由观念到神了无障碍，绝对观念本身就是神，本质、本体也是神，而且“每一观念就等于一个神，但是一个特殊的神”②，“因而观念的世界可以看作是一个神的世界，这个世界是一切诗的材料”③。在一般人的意识中，神与观念一样，也是无形无影的虚幻之物，也无法在艺术中献身。但谢林不这样看，他的神并不是虚无缥缈的幻影，而是现实的，并且有绝对的现实性，“神的这种现实性直接来源于它的绝对同一性”④，因为神是绝对本身，绝对超乎一切之上，在绝对中理想的东西和现实的东西是同一的，绝对的可能性就等于绝对的现实性，所以神可以成为艺术的对象。谢林还顺便指出，谁达不到这样的认识，不解其中的玄机，谁就不足与言诗和哲学。

（二）神话是艺术的直接材料

神具有现实性，但神的现实性又是怎样实现的呢？谢林以神话来解决这一问题。谢林写有《神话哲学》一书，《艺术哲学》的第二章结合艺术理论重述了他的神话学说的基本思想。观念和神都是抽象的，但在神话中它们却化为一个个具体的、有思想有感情的人。例如，开天辟地之前的状态是混茫一片，在神话中成

①②③④ 《谢林选集》，第3卷第38、99、39页。

了卡俄斯这个人，海神成了波赛东，爱神成了阿芙罗狄蒂，战神成了马尔斯，天神成了宙斯，冥神成了坦塔罗斯。这样，神的世界亦即观念世界就在神话中活了起来。后来的艺术便从神话中汲取原型，借用形象。谢林就此得出结论："神话是一切艺术的必要条件和最初的材料"①，是艺术之花得以生长发育的土壤。他还认为"神话是绝对的诗"②。这意思是绝对在神话中化为诗，获得了诗意的表达。

神话形象也有一个发生发展，逐渐完善成形的过程。谢林认为神和人的形象以及一切形式都是从无形式的混沌中产生的。他举希腊神话为例。最初是混沌，没有任何形式可言。在混沌中出现了天神乌拉诺斯和地母该亚，这是天的观念和地的观念的化身。这两个神其形若何，希腊神话中没有交待，大约希腊人也想象不出他们是什么模样，可以说仍是无形式的。乌拉诺斯和该亚结合之后产生的后代都是怪异之物：巨魔、百臂怪物、独眼巨人、野蛮的泰坦等。由于形貌丑陋，不具正常的人形，作为父亲的乌拉诺斯受了惊吓，不得不把他们藏在地狱之中。后来经过克洛诺斯、宙斯等一系列神的谱系，神才逐渐具有了人形或者说是神形。这些人形的诸神就是艺术形象的原型，而"希腊神话乃是诗的世界的最高原型"③，后来的艺术中各种类型的人物和性格都可以在希腊神话中找到其最初的表现或雏型。

作为观念的化身的神和神话是艺术的材料，那么神和神话又是从哪里来的呢？谢林认为"希腊诸神按其起源来说是自然本质"④，因此他把希腊神称为"自然神"。神话是这些自然神生活、斗争的历史，"神话不过是本源世界自身，是宇宙的原初的普

①②③④　《谢林选集》，第3卷第53、54、40、96页。

遍直观"[1],神话的材料就是自然,人格化的神是自然力量的象征。基于这种认识,谢林进一步提出,新的神话的材料来源于思辨物理学,未来神话的可能性就在思辨物理学中。谢林之所以提出所谓新神话和未来的神话,是因为古代艺术以希腊、罗马神话为材料,文艺复兴以后的现代艺术以基督教神话为材料,那么,新时代或未来的艺术从哪里取得材料呢?谢林首先认定这种材料仍然来自神话,因为只有神话中才有具体化的各种观念,而这正是艺术的根本内容和最终对象。新的时代和未来的时代整个宇宙都要发展到更高的因次,绝对观念自身要显现为过去不曾有过的各种具体观念,这些观念又要转化为新的神话,这样新艺术就有了材料。现代神话或未来神话同古代神话一样,也要来源于自然,首先是物质自然,因此谢林要我们到思辨物理学中去寻找现代神话和未来神话的材料。谢林年轻时曾创办《思辨物理学杂志》,用来论证和发挥他关于自然由粗糙的物质向精神发展的学说。在他看来,物质或多或少都有某种精神因素,磁、电、光等等都是精神的表现,这些精神因素转变为观念并进而转变为神话是毫无困难的。另外,自然意味着宇宙的全部发展过程,包括有机界、人和历史,从中也可以产生出神话来。谢林认为,现代神话已经产生了,现代艺术就有神话因素,也可以说现代艺术就是现代神话,因为它表现了现代观念——绝对观念的现代形态。例如,莎士比亚就创造了一种自己的神话,这种神话不仅有来源于民族历史的材料,如李尔王、麦克白斯,也有来源于他的时代和人民道德的材料,莎剧的许多人物都有那个时代英国社会现实生活的根据。塞万提斯也从他生活的时代取材构成了堂·吉诃

① 《谢林选集》,第3卷第96页。

德和桑丘的故事，这些人物及其故事也是一种神话。歌德的《浮士德》取材于中世纪的传说，但它表现的观念却是当代——歌德和谢林本人生活的那个时代所特有的，这些观念反映了那一时代最内在的纯粹本质。谢林同样把这一作品也归入神话，称它为“真正的神话诗”①。

在我们看来，古代神话和近代文人创作的艺术作品之间无论如何总是存在着重大差别，把两者完全等同起来是很难令人信服的。不过谢林所说的两者是一致主要是在深层本质这个层次上，即两者所表现的都是观念，都是普遍和特殊的无差别在个别事物上的表现，都是直观到的无限或绝对。按照谢林的美学和艺术原理，这是不证自明的结论。同时，谢林也看到了两者的差别：古代神话的根源是狭义的自然，其形象具有稳固性和典范性，其中占主导地位的观念是必然性，是自发产生的；现代神话则是历史（包括在广义的自然之内）的产物，其形象具有变动性和特殊性，其中占主导地位的观念是自由，是人为创造出来的，其最重要的特点是独创性。当然，所谓独创性不是真的能创造出什么东西来，而是指描绘出永恒不变的自身同一的绝对观念的新的表现形态。他认为，每一个具有真正创造力的人都应当创造出自己的神话。

三　艺术表现的方式

艺术要表现普遍观念或神话，要使无限和绝对的东西呈现于直观，艺术家就要采取某种手法或方式，因为观念、神性、无

① 以上举例均见《谢林选集》第3卷第93—94页。

限、绝对这类意识性的东西是不能直接描绘的。神话就能使观念变成直观，实现艺术的根本要求。那么神话何以会有这种神奇的功能，竟使绝对抽象的无限观念显现出来呢？这是因为神话使用了某些手法，这些手法与艺术的本质直接相关，谢林曾详加论述。

谢林认为，艺术用以表现普遍观念的方式有三种：图式化、比喻和象征。本书第一章介绍康德哲学时，已简要地解释过图式概念。谢林使用"图式化"这个词主要取其普遍性和构架性的含义，取其非具象性、非特殊性的方面，舍弃了中介的性质和功能。他认为艺术中图式化的表现方式是以普遍来表现特殊，或通过普遍来直观特殊。谢林以思维和语言为例来说明图式化的含义。当我们思考个别事物时，眼前并无思考的对象，头脑中并没有个别事物的清晰图像，代替它的是这一类事物的共相，即具有这类事物的形状、大小、结构、属性等等的一般化的影象，我们就用这类影象来思考个别对象，这就是一种图式化的方法。最明显的图式化表达方式是语言。在语言的大部分用法中，都能显示出图式化的性质。据此，谢林得出结论说，"语言总是一种图式化的东西"[①]。他认为不仅思维和语言具有图式性质，艺术中也有图式化的表达方式，就是用普遍性的形象或形式来表现特殊的人或事。但谢林没有举出具体的艺术作品来证明确实存在着图式化的表达方式，只是说神话中就含有图式化的因素，因为神话主要是用象征手法，而象征正好是图式化与比喻的统一，其中自然就有图式的成分。

比喻的方式在艺术中较为多见，也较为容易理解。但谢林所

① 《谢林选集》，第3卷第56页。

说的比喻与我们通常所说的比喻有所不同。通常所说的比喻是具体的手法，只有局部意义，还没有左右全局的重要性。谢林所说的比喻是就一部作品的全部艺术表现而言，是一部作品的主要倾向，是一部作品为达到其根本目的——使绝对观念客观化——的主要方式。谢林是这样定义比喻的："比喻是那样一种表达方式，其中特殊意味着普遍，或者其中普遍通过特殊而被直观。"[①] 显然这是与图式化方式正相反的，谢林这样来定义图式化和比喻正是为了把它们对立起来，然后再用第三个概念来加以统一。以比喻为基本表现方式的艺术作品很容易举出来，神话就是较好的例证。谢林认为神话中个别的神话人物代表着一种普遍观念，如乌拉诺斯代表天，该亚代表地，波塞东代表海等等。不过谢林特提请注意，比喻意义只是作为可能性包含在神话中的，也就是说，个别神话人物所代表的普遍观念并没有真正显示出来，我们从乌拉诺斯身上看不到天的影子，从该亚身上看不到地的容貌，从波塞东身上看不到海的模样，他们只是暗示着天、地、海。更直接一点说，就是某些早期神话人物与观念还是互相脱离的，尚未融为一体。

从以上简略的叙述中可以看出，图式化和比喻都不是完善的艺术表现方式，都有缺陷。图式化方式以普遍表示特殊，给我们的只是轮廓和框架，具体事物的生动形态大部分流失了；比喻的方式以特殊表示普遍，普遍观念的内涵及其无限性、绝对性也丧失了。这就需要一种既保存了两者的优点又能克服其弱点的表现方式，把图式化与比喻结合起来，于是就有了第三种方式——象征。

---

① 《谢林选集》，第3卷第55页。

象征是图式化与比喻的结合或统一,"(图式化与比喻)二者的综合,这里既不是普遍意味着特殊,也不是特殊意味着普遍,而是二者绝对一体,这就是象征的表达方式"①。谢林不同意通常对象征的理解,因为在通常所说的象征中,具体物象和观念是一种外在关系,从物象本身看不出观念的影子,两者之间只是人为地建立起某种联想性的关联,对于艺术来说,这不可能是最完善的表达方式。谢林所说的象征中具象与观念的结合要紧密得多,代表意义的物象与被代表的观念完全融合为一,达到了绝对的无差别,物象和观念之间的界限完全消失,物象不是"代表"或"暗示"观念,它本身就是观念,观念也不是躲在物象背后的抽象存在,它就是物象显示的那个样子,仿佛幽灵现身一样。一切成熟的艺术作品都应该是象征的,即它们所表达的观念和艺术形象应完全无差别,没有表现者和被表现者之分。《荷马史诗》就是象征式的作品,阿喀琉斯就是英勇善战这一观念自身。希腊神话中也有达到象征水平的形象,上文已有所交待。

谢林还认为,象征是图式化与比喻的统一这种提法,并不是说先有图式化和比喻这两种手法,然后再统一起来成为象征,而是说象征本身包含着图式化和比喻两种成分,是这两种成分的完全同一或无差别,这种同一是原始的同一,是尚未分裂的同一,即是说,同一在前,分裂在后,象征在前,图式化和比喻在后,不是由图式化和比喻综合而成为象征,而是由象征分离出图式化和比喻。神话原初就是象征的,图式化和比喻是其中潜在的要素。

在论述艺术表现的方式时,谢林也没有忘记他的哲学框架,

① 《谢林选集》,第3卷第55页。

特别是他的因次说，他把三种表现方式也看作三个因次，由低到高排成一个梯阶，对应自然的三个因次。自然在物体中是比喻的，因为物体总是除了自身之外还代表一个类，如一块花岗岩也可看成所有花岗岩的代表，一杯水足以显示一切水的性质，这表明特殊物体有了普遍性，因而可以看成是比喻的。与此相反，在光里面自然都是图式化的，同一个本源的光却反射出五彩斑斓的大千世界，即以普遍性显示了特殊性，这正是图式的特点。在有机体中，自然是象征的，因为在这里无限的概念与对象是结合在一起的，普遍的东西完全是特殊的东西，反之亦然。谢林还认为科学中也有这三个因次：代数是比喻的，因为特殊的符号代表了一切数目；几何是图式化的，因为这里是用一般化的图形表示具体图形；哲学是象征的，因为它使一切都同一起来，在哲学的最终结论里，普遍与特殊是无差别的。各门艺术也可以按其主要的表达方式来划分，音乐是比喻的，绘画是图式化的，雕塑是象征的。在诗歌中，抒情诗是比喻的，叙事诗是图式化的，戏剧是象征的。

四　天　才　论

谢林继承了康德的天才论，并按自己的哲学观点对它进行改造，有些地方更加极端化。

谢林在推导艺术概念时，就是从天才入手的。那个推导过程给我们一种印象，就是艺术是天才的作品，有了天才才有艺术，天才在前，艺术在后，天才是艺术的根源。可见天才论在谢林的艺术理论中占有很重要的地位。

谢林对天才的论述是较为全面的，但并不集中，也没有系

统。为容易掌握起见，我们把散见于《先验唯心论体系》和《艺术哲学》中有关天才的论述归纳为以下几个方面来叙述。

（一）天才是一种未知的力量

谢林的唯心主义体系阐述的是各种直观，最后以完善的自我直观而告终。在这种直观中，一切矛盾都消除了，有意识活动与无意识活动达到了最终的和谐。使对立的两种意识达到和谐的根本原因是本源的绝对，因为只有在绝对中一切界限才能消失，最高的和谐才能实现。绝对是一切的根源，是一种不可抗拒的客观力量，它时时要把自己表现出来，有时会在创造者所创造的产物中自发地反映出来，即是说，产物中出现了某些不曾预见到的某些形式或性质，在有意识创造的东西上出现了某些无意识的东西，对创造者来说，这是不可捉摸、不可思维的力量，它凌驾于主体之上。这种未知的力量就像"未经我们认识，甚至违背着我们的意志而实现了没有想象到的目标可以被称为命运一样，这种不可理解的东西，这种不受自由的影响，在某种程度上又违背着自由，永远躲藏到自由中的东西，这种在创造过程中得到了统一，把客观事物添加到有意识事物上的东西，也可以用模糊的天才概念来表示"①。根据谢林的论述和谢林的整个哲学体系，也可以说天才就是绝对的自发显现。天才所添加到创造物上面的奇妙的东西，乃是绝对本身原初具有的东西，对人是意外的东西，对绝对来说并不意外，也不是无目的的，它就是绝对自身的目的，是绝对自身要实现出来的东西。存在于冥冥之中、超越万有的绝对借助人的手把自身的本性展现于创造物而产生出意想不到的效果，这就是天才的本质。

① 《先验唯心论体系》，第265页。

（二）天才是神性

谢林曾说神是一切艺术的绝对根源，也可以说神是天才的根源，这一点很容易从谢林哲学的基本观点推导出来。在谢林体系中，一切现实事物和艺术作品的真正创造者乃是绝对、同一、世界精神，也就是神。具体存在的神或实现出来的神就是人的永恒概念或观念。但谢林这里所说的人不是一般的普通人，而是一种“神中人(menschen in gott)”，即带有神性的人，神性通过带有神性的人的概念或观念参与了产品的创造，把神性转移到对象上去，这就是天才的活动。因此就可以说，天才是“神的绝对性的一个片断”[①]。神是一切产品的根源，一切都是神从自身生产出来的。神从自身生产出来的只能是自己的本质的表现，而神的本质又是超越一切的至大至圣的绝对精神，当它显示出来的时候，一般人只能惊叹莫名，只能呼之为天才。

（三）天才是先天的、必然的

为了突出天才的特殊性质，谢林把它与一般的才能作了对比。在他看来，一般的才能只有单纯经验的必然性，这种必然性其实还是一种偶然性，而天才则具有绝对的必然性。这意思是说，天才是先天的，总能创造出表现绝对观念或神性的艺术作品，因为天才本身就是神性的一个片断，天才出手即不同凡响，这就是他所说的必然性。反之，才能是后天的，可以通过努力学习和演练获得。有才能的人有时也能创造出较好的艺术作品，但有时却要出现败笔，这就是他所说的经验的必然性。

在《论造型艺术与自然的关系》一文中，谢林以另一种方式谈到天才的这种特性。他写道：“艺术家像每一个精神活动家一

① 《谢林选集》，第3卷第108页。

样，只按照神和自然写在他心中的规则行事而不是按照其他规则。谁也帮不了他，必须自己帮助自己；因此他也不能被借用，因为那并非为他自己之故而爆发出来的东西会倏忽间消失殆尽，同时也正因为如此，就没有人能指挥他，或给他确定一条道路……"① 天才的特殊禀赋生而与俱，是神和自然赐给他的。神和自然写在天才心中的规则并不是明晰的法则，更不能用语言叙述出来，那只是一种深层的本能，只要他自由地创造，那奇妙的神性就会自然而然地流露出来。显然，这样一种深藏在天才心灵中的潜能无法借给他人使用，他自己也不知道附在艺术品上的最精妙的感人性质是如何产生的。同时，天才也不需要别人指挥，也没有人能指挥他，不会有一个天才的教练员，一下子培养出许多天才来。

（五）天才是普遍性和特殊性的同一

谢林的艺术哲学本是为完成他的哲学体系而设的，因而就时时被拉回到这个体系的框架中来。从同一哲学的角度看，天才是"普遍性的东西与特殊性的东西之间一切可能的对立的绝对无差别"②。普遍性的东西就是观念或永恒概念，特殊性的东西就是个体或个别性，在天才身上这两种东西同时共存，而且契合无间，以致绝对无差别。谢林这里是说，对于天才来说普遍观念并不是外在的陌生的东西，他不需要从外面获得观念，他不必学习，灵魂中就有绝对观念或世界精神，他的一举一动一颦一笑中都有它们的魔力在起作用。另一面，天才又能保持个体的特殊性，能够有目的地自由活动，把自己的个性显露在作品中。更重要的是，在天才身上观念与个性不仅共存，而且就是同一个东

①② 《谢林选集》，第3卷第423、127页。

西。当天才发挥个性时，普遍观念会显露出来，当他表现观念时，个性会显露出来。与此相反，一般人在发挥个性时看不到任何普遍观念的踪迹，缺乏精神和灵性；当他着意表现普遍观念时，又只见抽象枯燥的概念，毫无具体性生动性可言。简言之，在天才身上普遍性与特殊性是同一的，在普通人身上普遍性与特殊性是分离的。

（六）天才是艺术与诗意的统一

这与上面所讲的普遍性与特殊性的同一是一个意思，只是换了一种表达方式。这里“艺术”一词不是通常所说的艺术作品或艺术观念，而是指艺术创作的技能、技巧或方法、规则之类。在这种意义上，艺术就既能教也能学，在创作活动中则被有意识地运用。谢林所说的诗意也有特殊含义，它是指人对事物的一种高度纯净的心理感应，一种以审美态度对待事物的情趣，一种完全超功利的心境。这种精神境界超脱了人的感性生存状态，不受有限的物质现实的限制，是无限和绝对的反映。谢林认为，艺术和诗意没有高下之分，不能说哪一个更重要，每一个都需与另一个结合起来才有意义。但从谢林体系的角度看，诗意似乎更重要，因为它与神性相通。但如果没有技能和技巧，不能完满地把诗意表现出来，那样的作品也会僵死呆板，索然无味。反之，如果只有技巧而无诗意，就会缺乏精神，意境全无。天才的特点就在于把两者结合起来，既有先天的诗意，又有后天习得的技巧。[①] 如果两者不可得兼，谢林主张宁舍诗意而取技巧，因为每个人天赋中都有某种程度的诗意，那是神和自然赋予他们的，同时经过长时间的刻苦学习艺术大师的思想，也会弥补先天的不足，培养起较

① 参见《先验唯心论体系》第267—268页。

高的诗意来。如果只有先天诗意而完全没有技巧，任何人都无法创造出艺术作品来，诗意只能停留在意识中而无法表达出来。这就暴露出谢林天才论的一个矛盾，他一方面强调天赋才能，认为神和自然所赋予的神秘素质是最重要的，另一方面又认为宁可要没有诗意的技巧而不要没有技巧的诗意。这一矛盾也表明绝对的天才论是不符合艺术创作的实践的。

五 艺术系统

谢林按自己的哲学框架把各门艺术构造成一个严整的系统。在谢林之前，也有人作过这类尝试，但从没有一个人像谢林那样把艺术编织成如此严密而统一的网络。

谢林的艺术系统是依据有限与无限相统一的方式而构造起来的。有限与无限的对立是宇宙间最根本的对立，对立的双方必须统一起来，才能构成全部真实的世界。有限与无限的统一有三种方式。一种是无限被纳入有限而达到统一，这种统一中，有限的东西是载体，借用生物学的术语来说就是显性的，而无限的东西则是隐性的、潜在的。谢林把这称为实在的统一。另一种是有限被纳入无限而达到统一，这种统一中，无限的东西是载体，有限的东西是其含义或所指。谢林把这称为理想的统一或观念的统一。第三种统一是前两种统一的综合或无差别。

这三种统一的方式就构成了正、反、合三元结构框架，全部艺术被机械地塞入这个框架，形成了一个貌似严整实则完全是人为的体系。谢林首先把整个艺术领域划分为形式上对立的两大类，一类是以实在的统一为基础的，称为实在的系列，属于这一类的是造型艺术，因为造型艺术是以具体可感的形式表现普

遍观念的，正符合无限被纳入有限那种统一方式；另一类是以理想的统一为基础的，称为理想系列或观念的系列，属于这一类的是语言艺术，因为语言艺术是以语言这种观念化图式化的工具来表现个别事物的，符合有限被纳入无限那种统一方式。照谢林自己设定的框架，应该有第三类艺术，它应该把实在系列的艺术与观念系列的艺术综合起来，使两者达到完全的无差别或绝对同一，这样整个体系才算完整。但谢林并没有构想出这一类艺术，只是在《艺术哲学》的末尾，他才提到语言艺术发展到戏剧之后，又有回归到造型艺术的趋势：在歌唱中，诗向音乐回归，在舞蹈中，诗向绘画回归，在话剧中，诗向雕塑回归。据此，歌唱、舞蹈和话剧似乎应该是语言艺术与造型艺术的综合。但谢林只说它们是复合的艺术，仅仅构成了一个附属的门类，并没有说它们是前两种艺术的同一或无差别。

实在的艺术系列是造型艺术，它所用的媒介是实在的物质质料，能直接作用于感官。造型艺术包括音乐、绘画和雕塑三种。全部造型艺术属于实在的系列，但其内部各种类之间又可分为实在的、观念的、综合的三种类型。

在造型艺术中，属于实在类型的是音乐，因为音乐的基础是声音；而声音是有限的物体被植入了无限的东西——物体的振动而发出来的，是无限在有限中构成为一的结果。声音是音乐的物质基础，但还不是音乐。只有声音表达某种观念，成为观念的象征时，才变成了音乐。因此谢林给音乐的定义是："那种在其中纯粹实在的统一本身成为因次、成为象征的艺术形式就是音乐。"谢林把音乐视为艺术中的第一级次，即最初级的刚刚由非艺术世界生发出来的艺术，因此音乐所表现的观念还是相当模糊的，其形象还是不可见的。

从总体上看，音乐属于实在的统一，但音乐内部又包含着全部三种统一的方式，不过是次一级的。这三种统一的方式是：节奏——实在的统一；调式——观念的统一；旋律——综合的统一。

造型艺术的第二级次是绘画，它属于有限的东西被植入无限的东西构成为一的统一方式。绘画的自然质料是光，谢林给光的定义是："一切有限事物的无限概念，就是光。"① 他还对光作了更简要的解释：光＝概念，是理想的统一。谢林这种看法来源于他的弱化了的万物有灵论，这种观点认为自然物虽然不一定真有灵魂，但却有精神，有观念，这就是自身同一的世界精神，它由低级向高级发展，最高级次是人的意识，最低级次则是粗糙的物质的精神现象。声音就是物质的原始的精神表现，光也是较低级的精神表现。"观念本身就是光，但它是绝对的光。"②谢林也把精神性、观念性的东西称为理想，因而又说"光是在自然中显现出来的理想"③。光属于理想的统一，之所以如此，是因为一切具体有限的事物都被纳入光的无限性之中，实在性被融入理想之中，当光与物体相结合时，就不是纯粹的光，而是受到限制的、相对的光。相对的光是混浊的光，这种光显现为各种特殊的样态，这就是颜色。

谢林给绘画的定义是："使理想的统一在其可区分性中成为象征的艺术形式就是绘画。"④理想的统一是光的本质，绘画以光和色为基础，也就必然属于这种统一方式。另外，在绘画中有限的具体事物被植入无限的光和色之中，也是理想的统一的表现。

---

①②③④ 《谢林选集》，第3卷第154、155、155、165页。

绘画是造型艺术的第二级次，它自身内部又包含三个次一级的级次：线描——实在的统一；明暗画（素描）——理想的统一；色彩画——综合的统一。

造型艺术的第三级次是雕塑。按照谢林的框架，雕塑必然是音乐与绘画的综合。作为第一级次的音乐以自然的第一因次即物体（发音体）为媒介，作为第二因次的绘画以光和色为媒介，两者都未达到观念的完全体现或客观化。只有第三因次的雕塑才克服了前两种艺术的不足，成为最完美的造型艺术。

按照总体框架，雕塑也包含正、反、合三个组成部分，这三个部分与整个造型艺术的三个级次相对应。与音乐相对应的是建筑——实在的统一，与绘画相对应的是浮雕——观念的统一，与广义的雕塑相对应的是狭义的雕塑——前两种艺术的综合。

谢林在论述造型艺术的过程中，涉及到一些重要的美学问题，值得我们注意。

第一，谢林主张艺术要表现自然的内涵，表现深藏在内部的真实。“造型艺术不是在经验的真实中，而是要在其绝对的真实中，……在其本体中描绘事物”①，即要抛开非本质的东西，不追求表面的相似。基于这种看法，谢林多次提到包括伦勃朗在内的荷兰画派，指责这一派只注重皮肤、头发、服饰等等的细节，虽然具有描绘物体外形的高超技巧，却不足与言真正的艺术，那些人只配去画昆虫挂图。反之，谢林对鲁本斯的作品却十分赞赏，认为这类作品表现出了内在的精神，充满生机。这反映了谢林对写实主义画风的反感，对浪漫主义画派的推崇。

第二，谢林认为在造型艺术中，美与丑可以互相转化。在讨

① 《谢林选集》，第3卷第175页。

论人体素描时，他指出，为表现人体的力量，画家应更多地描绘骨骼、筋腱和运动中的肌肉，而不要沉溺于皮肉的褶皱和静止不动的肌肉，因为前者虽不一定悦目却有助于突出人体的力量，后者则相反。同理，在绘画中必然有些东西有助于表现美，有些相反。但"除了那些直接损害美的事物之外，……还有那样一些事物，它们本身并不丑，但却败坏了美，属于这种情形的首先是对多余的东西的描绘……"①。例如在一幅历史画中，对建筑物的描绘就不能过细过大，否则就要喧宾夺主，妨害主要观念的表现，它就会变成与美相反的东西。另一方面，自身丑或低级下流的东西如果成为艺术的对象，在艺术中被描绘成主要观念的反面，成为美的事物的衬托，也就不再是丑的了。例如，人的愚昧可衬托神的智慧，艺术家可以通过愚昧和丑来表现他自身的聪慧和美的观念。喜剧中的情形就是这样。②

第三，在论述风景画时，谢林把风景画的观念意义归于主体。"在风景画中，只有主观的表现才是可能的，因为风景只有在观赏者的眼中才有现实性"③，风景画描绘的只是外壳，艺术的真正对象即观念，仍是无形的。这意思是说，风景画所描绘的景色风光本身并没有表现出客观的观念来，风景本身并不能直接成为某种观念的象征，它的观念意义完全是主观的，取决于观赏者主观的心意状态。因此，它所表现的观念是偶然的，不确定的，会因不同的观者而显示出不同的观念意义。这种想法突出了接受者在艺术活动中的主导地位，与谢林的一贯主张并不一致。

第四，温克尔曼提出"高贵的单纯，静穆的伟大"为艺术美的

①②③ 《谢林选集》，第3卷第174页。

极致，谢林对此深表赞同，并把温克尔曼视为“一切艺术科学之父”。按照谢林的艺术理论，艺术是表现观念的，最精美的艺术品应该表现绝对观念，而“绝对的领域里（形式与质料、活动与存在），二者是同一的，最高的静穆就是绝对的活动，反之亦然”①。他认为艺术表现的适当和完善就是温克尔曼所说的“高贵的单纯”，而那种平静的伟力则表现为“静穆的伟大”，就如同大海的深处永远安宁静谧一样。谢林对温克尔曼的著名论断作出了自己的解释：只有在静穆中人体和面孔才能成为观念的镜子，才能表现出永恒的世界精神，因而才能显示出美来。除了温克尔曼提到的“拉奥孔”群像之外，谢林还举出拉斐尔的画为例来证实“高贵的单纯，静穆的伟大”这种学说。

第五，在论及雕塑艺术在形式上的演变规律时，谢林提出了这样的看法：最初的雕塑风格是有力而僵硬，雄强而缺乏优雅，常常因僵硬的表现形式而损害了美。②古代的雕塑追求单纯的必然性、严格性和真实性，因而多用强直的线条和平面，转折处常常显出棱角，就整体而言，古代雕塑形式是生涩、呆板的。但谢林认为这是艺术发展所必经的历程，正如果实必先苦涩而后甜美一样。当雕塑艺术充分成熟时，僵直的线条和棱角会减少，圆熟的曲线和逐渐的过渡会增多，最后达到完善的优美（anmut）。谢林把优美看作雕塑艺术追求的目标，它高于原始的朴拙美，这又是受了温克尔曼的启蒙主义美学思想的影响。

以上数端都是美学史上常见的观点，不见得有多少独创性。这里的概述的目的是想说明这些思想在谢林的体系中又以特殊的方式出现，显示了德国美学发展的连贯性，便于我们追踪和掌

①②　《谢林选集》，第3卷第205、257页。

握历史发展的线索。

语言艺术是艺术中的观念类型，它与造型艺术的区别首先表现在所使用的媒介或质料上。造型艺术的质料是具体的东西，语言艺术的媒介则是普遍的东西——语言。在谢林体系里，语言艺术即等同于诗，它不仅包括我们通常所说的诗歌，也包括戏剧和小说。“诗”一词在古希腊语和德语中都含有创造的意思，所以谢林认为诗的作品并不是物化的具体存在，而是一种生成过程。这是指诗的作品从根本上说不是印在纸上的印刷符号，而是读出来的一串声音，声音振响的时候诗就存在，声音一停止诗也就消失了。

谢林没有集中讨论语言的本质，但在论述诗的门类之前的总论中，有些地方却涉及到语言特性，虽然只是一鳞半爪，却有一定的理论意义。在谢林看来，“语言是理性的最稳定最直接的表现”①，语言的这一本质属性就使得诗作直接与宇宙的本质相关，因而优于其他艺术形式。谢林还从他所说的三种统一方式的角度规定了语言：“语言是……由无限在有限中构成的统一之中产生出来的质料”②，因为语言要借声音，而声音正好是无限在有限中的统一。谢林的这种看法对于论证语言艺术是观念系列的艺术很不利，如果把语言规定为有限在无限中的统一会更符合谢林的理论框架。

语言是理性的显现，但用语言写出来的一部分作品何以成为诗呢？这是当代诗歌语言学经常提到的一个带有根本性的问题，谢林也以十分明确而郑重的方式（加了着重号）提出了这个问题，在当时的诗学中尚不多见。但谢林的回答却不能令人满

①② 《谢林选集》，第3卷第280、283页。

意。他把"语言何以成为诗"这个问题分为两个方面，一方面是有关诗的本体问题，另一方面是语言的形式问题。这两个问题谢林都没有像当代诗歌理论那样从语义学和语用学、能指与所指的关系等方面加以探讨，只是又在观念本体论的层次上对诗加以规定，答案也是我们所熟悉的："诗的本体就是一切艺术的本体，这本体就是绝对或宇宙在一特殊事物中的表现。"[①] 他还以更强的语气从反面肯定了这一结论："凡是不符合这一规定的诗作都不具有诗的现实性"[②]，不具备诗的本质，就没有资格加入诗的行列。联系到"语言何以成为诗"这个根本问题，谢林上述答案实际是说，如果语言以一特殊事物表现了绝对或宇宙，那么它就是诗，这就是诗的语言与一般语言的区别。哲学语言表现的也是绝对观念之类，但哲学并不以特殊的具体事物来象征观念，而是以概念或范畴这样普遍性的工具来实现这一任务，所以哲学的语言与诗的语言有所不同。这也决定了诗的语言在形式方面的特点——最适于作为绝对知识的象征。[③]谢林对此作了解释：诗的语言表现绝对观念时，一方面是理想的，即表达了普遍无限的事物，不受现实世界的限制，保持了其精神性的本质；另一方面又是实在的，能把普遍、无限的观念与具体事物结合起来，使观念成为直观。

根据总体框架，诗也有三个级次，即三种特殊的形式。谢林认为，各种诗的次序可按两种原则排列，一种是按自然和历史的原则，把史诗放在首位，因为史诗是诗的原始同一体，抒情诗和戏剧诗都是从史诗（叙事诗）中分化出来的，按其起源来说，史诗或叙事诗也最早。另一种是按科学（即谢林体系）的原则，把抒情

①②③ 《谢林选集》，第3卷第282页。

诗放在首位，史诗次之，最后是戏剧诗，因为最初的级次应是特殊和差异，然后是普遍，最后是两者的同一。为适应既定的体系，谢林当然取后一种分类法。

在观念性的艺术领域（语言艺术）里，抒情诗是所谓实在的统一形式，即无限被植入有限而构成统一，其中有限、差异、特殊之物占主导地位。抒情诗从特殊出发，表现的是诗人的主观状态，充分体现了自由原则，同时扬弃了形式的稳固性。抒情诗所表现的主要是道德、激情等内容。在这方面存在着古今的差异，古代抒情诗的内容以男性的友谊、道德为主，现代（文艺复兴以后）抒情诗以爱情为主要内容，谢林举出但丁为贝亚特丽采写的情歌为例。

谢林把抒情诗看作是反思的、知识的、意识的一类，与之相对的是表现行动的客观的诗，这就是诗的艺术的第二级次，即叙事诗或史诗。史诗是叙述历史的，按谢林的看法，历史就是绝对地客观地观察到的行动。史诗的任务是"按其本来的面貌或在绝对中的样子描绘出历史的图画"①，就是要表现出历史的本质。

史诗是主观性和客观性的高度同一，这种同一又可分化为两种次一级的形式，一种是相对客观的，一种是相对主观的，前者是悲歌和牧歌，后者是训喻诗和讽刺诗。史诗发展到文艺复兴以后，就出现了现代（谢林以前那个时代）史诗或罗曼史诗，在这种史诗中，个人和主体占据了主导地位，古代史诗的客观性消失了。罗曼史诗的创始者是阿里奥斯托，其后继者是塔索。

谢林把我们今天称之为小说（roman）的那类作品也归入罗曼史诗中。他认为小说有重要意义，应成为世界的镜子，至少应

① 《谢林选集》，第3卷第294页。

成为一个时代的镜子。[1] 因此它不应是局部的道德画面，不应局限于某一狭隘的领域或民族，而应该考虑到更深层的关系，即谢林不断强调的永恒观念或世界精神之类。按照这种标准，谢林只选出两部够格的作品：《堂·吉诃德》和《威廉·迈斯特》。

语言艺术的最高级次是戏剧。戏剧把抒情诗和史诗包含于自身，是这两种诗的形式的统一，同时也是一切艺术的本体和本质的最高表现。

戏剧中最重要的是悲剧和喜剧。谢林认为"悲剧的本质是主体中的自由和客观的必然性的一种现实的斗争，这种斗争本身不是由于其中一个或另一个屈服而结束，而是双方在完全的无差别中同时显现为战胜者和被战胜者"[2]。这种意见十足地反映了谢林本人的思想特点，但在具体阐发时，他却倒向了亚里士多德，几乎全部接受了亚里士多德的悲剧学说。

喜剧是悲剧的对极，两者的不同主要表现在自由与必然的关系上。在悲剧中，自由是主观的，必然是客观的。在喜剧中，这种关系却颠倒过来，必然表现为主观的，自由表现为客观的。喜剧效果主要来自紧张与放松的交替，当我们紧张起来，郑重其事地观察某种情况，结果却发现了这种情况的荒谬和不可能，或完全没有意义，这时我们的紧张就消失了，立刻转化为松弛，这种松弛外在地通过笑反映出来。这显然来自康德的喜剧观。谢林和当时的许多艺术理论家一样，极力推崇古希腊文化，在喜剧方面他也认为最完美的喜剧是古希腊喜剧，尤其是阿里斯托芬的作品，因为这些作品表现了最高的道德，表现了自由。阿里斯托芬的人物不是单独的个体，而是提高到普遍性的普遍人性。例

①② 参见《谢林选集》第3卷第326、341页。

如,《云》中的苏格拉底就不是真正的苏格拉底,而是诡辩学者共同品性的体现者。

谢林还提到,现代戏剧是悲剧与喜剧这两个对立面的融合,莎士比亚作品中的悲剧因素和喜剧因素就同时出现。这样,在戏剧艺术这个门类里,也完成了正、反、合的完整体系,也就结束了艺术哲学。

第五节 美学的得失及其影响

恩格斯对后期的谢林评价不高,甚至称他为"吹牛大王",幸好他的主要美学著作《艺术哲学》形成于1802—1803年之间,属于谢林的前期著作,是谢林最有创造力的时期的产品。因而谢林美学仍有一定积极意义,在美学史上占有一定地位。简要地说来,谢林美学的历史价值主要在于:(一)全部论述过程都渗透了辩证精神;(二)强调和突出了主体的自由;(三)构造了当时最为完整的美学本体论的艺术体系,尽管这种体系并不完全符合实际;(四)实现了由主观唯心论向客观唯心论的转变。

由于谢林哲学自身存在着某些致命的弱点,他的美学理论也显出十分触目的局限性,归结起来,主要有如下几点。

首先,谢林美学的哲学基础是先验观念论,这决定了它必然是从抽象观念出发,通过形而上的逻辑演绎推导出美和崇高及其一系列性质,而且这些性质也是十分抽象的一般概念。这样的美学必然忽视审美和艺术实践,缺乏对审美过程的实际考察,也没有对审美要素的深入分析。更重要的是,谢林美学完全缺少心理内容,对审美主体的心意状态和情感特征几乎不着一笔。这就

使得谢林美学显得有些空洞，令人觉得只是绝对、同一、有限、无限等几个概念反复地重新组合，很少有对美学基本问题的透彻分析。

其次，谢林美学不仅脱离了审美实践，更脱离了社会、历史、文化系统和人自身本质的历史生成。谢林美学和艺术理论仿佛是悬在空中的无本之木，它从观念王国的虚无中生长出来，不需要任何滋养。毫无疑问，美学和艺术理论既然是一门具有特殊对象和研究方式的学科，自有其独特的发展规律和逻辑，有其独立性的一面，忽视这一方就有可能陷入庸俗社会学的泥沼。但也必须看到，审美和艺术都是社会性的存在，其本质和属性深深扎根在人类的物质创造和精神创造的活动之中，且随着社会历史的发展不断生成新的要素，展现出新的面貌，离开具体的社会实践，离开人类的活动，根本无法把握和揭示审美活动和艺术现象的内在本质。谢林美学这样的无本之木，只能开出不结果的花。

再次，谢林美学预先设定了一个体系框架，实际的审美和艺术现象被人为地塞入这个框架之内，显得机械、生硬，在一定程度上曲解了各门艺术之间的关系以及各种艺术要素的性质和意义。例如，在造型艺术中，音乐、绘画、雕塑是正、反、合的关系，雕塑中建筑、浮雕、狭义的雕塑又是正、反、合的关系，甚至连希腊的三种石柱，音乐中的节奏、调式、旋律也是正、反、合的关系。更有甚者，谢林把连同人类社会、历史、意识在内的宇宙系统也看作一个大的框架，每一种现象或事物都在其中占据一个位置，而这个位置就是这一事物的本质和规定，指出这一位置就是对这一现象或事物的阐释和说明，也就是这一现象或事物的定义。这就使得他所给出的定义不像定义，解释不像解释，我们很难通过他的定义和解释透彻地了解某一概念的内涵。由于这个体系框

架是脱离实际的，在实际应用时便捉襟见肘，常常露出破绽，难以自圆。

最后，谢林的美学思想是从他的艺术论中反映出来的，他的主要目的和兴趣在于论述艺术和绝对观念之间的关系，因而忽略甚至否定了自然美，这就限制了谢林美学的范围，把极有研究价值和理论意义的自然美这一块园地几乎完全抛弃了，其必然结果是造成了谢林美学的某种片面性，某些结论如果扩展自然美，便会显出漏洞。

谢林美学虽有如上局限，但它仍是德国古典美学的重要一环，其承上启下的作用不容否定，对后世的影响也不可忽视。在德国，受谢林美学影响最直接的是耶拿浪漫派。谢林和浪漫派中人如施莱格尔兄弟、诺瓦里斯、施莱尔马赫等人曾有密切的交往，并与只存在了七个月的著名的耶拿小组共始终。当时谢林还未写出他的基本美学著作，他对浪漫派的影响主要是在一般哲学思想方面。谢林崇尚自然以审美直观为精神的最高因次以及关于无限和自由的思想都与浪漫派发生了共鸣，强化了浪漫派歌颂自然、追求个性解放的倾向。浪漫派中，最重视谢林美学的是施莱尔马赫，他把谢林美学看成是康德以后一次新的、预兆性的转折。

在浪漫派之后，受谢林美学影响最大的是黑格尔。当黑格尔声誉日隆并逐渐取代谢林的位置时，谢林经常抱怨黑格尔盗用了自己的思想，而人们竟然熟视无睹。海涅是一个见证人，他曾在慕尼黑街头偶然碰见谢林，后者对他说“他（黑格尔）剽窃的是我的思想”。这当然有些言过其实，黑格尔是一位伟大的思想家，不是那种腹内空空专靠剽窃他人成果来维持门面的庸人。但同时海涅也确认“黑格尔在他的哲学里当然采用了不少谢林的思

想"[1]。另一位著名人物、新黑格尔主义者鲍桑葵也认为"黑格尔的美学中的论点很少没有受到在谢林的著作中可以找到的那些见解和理论的启发"[2]。这当然也是事实。黑格尔的"美是理念的感性显现"这一基本观点就发端于谢林，是谢林所说的"美是直观到的绝对"、"在有限中表现出来的无限"、"艺术是观念的客观化"等等的发展和完善。黑格尔本人也认为，"到了谢林，哲学才达到它的绝对观点，……艺术的真正概念和科学地位才被发现出来，人们才开始了解艺术的真正的更高的任务，尽管从某一方面来看，这种了解还是不很正确的"[3]，因此需要黑格尔来指出"正确"之所在。黑格尔的《美学》(即《艺术哲学》)问世之后，谢林的影响减弱了，这在一定程度上是由于谢林的思想已包容在黑格尔的体系之中。鲍桑葵早已意识到这一点，他指出："我们取黑格尔而舍谢林，这也一部分是因为谢林的思想在黑格尔的思想中得到了最充分的反映的缘故。"[4]

在德国境外，也有人受过谢林美学的影响，英国浪漫主义诗人柯勒律治就是其中之一。当代美国学者H·卡伦在《艺术与自由》一书中就提到过谢林对柯勒律治的这种影响。1798年柯勒律治与华滋华斯一道游历德国，并入哥廷根大学学习，对德国先验哲学颇为倾心。此后他的理论著作中常常能看到德国哲学的怪影，《文学传记》的部分章节则明显地打上了谢林思想的印记。例如，该书第十二章中关于肯定的认识需要有意识的存在与无

---

① 《海涅选集》，第103页，人民文学出版社1983年。

② 《美学史》，第411页，商务印书馆1985年。

③ 《美学》，第1卷第78页，商务印书馆1978年。

④ 《美学史》，第430页。

意识的存在的统一，主体和客体并无第一第二之分，可以从任何一极出发向另一极靠拢等内容，显然都与谢林美学有渊源关系。

十九世纪初，谢林的哲学和美学传到了俄国，当时俄国的重要杂志《莫斯科信使》、《望远镜》等刊登了许多介绍谢林的文章。俄国批评界的代表人物别林斯基前期就明显地受到谢林的影响，接受了谢林关于自然的学说，对谢林其人其说甚为推崇，称他为"伟大的思想家"，说他"青年时代曾给人类思想的发展以有力的推动"①。别林斯基在其早期论文《文学的幻想》中认为"诗歌本身就是目的，此外别无目的"，"艺术是宇宙的伟大理念在它无数多样的现象中的表现"，这些看法都来自谢林的艺术理论。

在当代，谢林美学仍然时时传来遥远的回声。俄罗斯学者梅列金斯基的《神话的诗学》一书开头部分概述了谢林的神话学说，称之为"颇为精辟之见"，认为"谢林的美学不失为别具一格的哲学神话诗学"②。梅列金斯基在阐述正面意见时有时也与谢林神话哲学持同一看法，如神话是哲学和文学的起点，神话具有象征性质，神祇为观念的范型等等。

---

① 《别林斯基选集》，第2卷第817页，艺术文学出版社，莫斯科1948年。

② 《神话的诗学》，第15页，商务印书馆1990年。

第六章　德国浪漫派的美学思想

第一节　德国浪漫派的产生及其基本特点

十八—十九世纪之交，在德国产生了一个其存在可谓短暂而其影响又相当深远的美学流派——德国浪漫派。在文学上，德国浪漫派曾经历了早期(耶拿浪漫派)、中期(海德堡浪漫派、德累斯顿浪漫派)、晚期(柏林浪漫派、施瓦本浪漫派)几个阶段，直到海涅和施托姆方才结束，延续了八十多年的时间。但在美学上唯早期浪漫派成绩较为卓著，后世所说的德国浪漫派美学指的主要就是以施莱格尔兄弟为代表的早期浪漫派的美学思想。

德国浪漫派美学得以产生的原因大约有三个方面。首先，是历史的推动。十八世纪末正是欧洲社会发生巨大变革的时代。经过十六世纪的尼德兰民族解放运动和十七世纪的英国工业革命，资本主义的生产方式在欧洲得到确立和发展，并逐渐成为占主导地位的经济力量，同时，新兴的资产阶级和封建贵族之间的矛盾也日益尖锐，终于在1789年爆发了法国大革命。法国

革命的风暴震撼了外部世界，也震撼了人的精神，影响所及，连分裂、落后、腐朽的德意志各邦也不例外，而德国早期浪漫派正是法国大革命的变了调的回声之一。曾经有一种流行的看法，认为德国浪漫派是法国大革命的反动，两种思想和精神针锋相对。其实不然，德国浪漫派与法国革命的关系颇为复杂，不能简单地概之以反动与否。正如谢林和黑格尔都曾为法国革命热烈欢呼一样，浪漫派同仁也曾同情法国革命，认为这是一个具有伟大历史意义的事件。弗·施莱格尔曾说："法国革命，费希特的《知识学》和歌德的《迈斯特》是当代的最伟大的倾向。谁反对这种相提并论，谁不觉得那尚未显赫与物质化的革命是重要的，谁就没有上升到人类历史的更高的视点。"① 这是经常被人引用的《片断》第二一六条中的两句，第一句把法国革命、费希特的《知识学》和歌德的《迈斯特》并列在一起，称之为那个时代最伟大的倾向。"最伟大的倾向"自然代表历史发展的方向，从中不难看出弗·施莱格尔对法国革命的肯定。第二句则专讲法国革命。《片断》写于1797—1800年之间，法国革命只有十来年的历史，还没有显赫的名声，更没有产生出有益的物质成果，但弗·施莱格尔却认为法国革命足以与费希特和歌德的重要著作相提并论，谁要是反对这样做，谁就缺乏历史的远见卓识。在我们看来，法国革命是改变世界面貌的历史事件，无论如何要比两本书重要得多。但当时德国知识界特别重视人类的精神生活，浪漫主义者尤甚，他们认为费希特的《知识学》揭示了存在、精神、认识的奥秘，歌德的《迈斯特》表达了人类的理想，其

① 《弗里德利希·施莱格尔选集》，第1卷第214页，建设出版社，柏林—魏玛1980年。

重要性都超过了包括生产活动在内的社会实践，一般的外在的事件都没有这两部著作所具有的意义，唯有法国革命与之相当。当然，早期德国浪漫派并不是始终一贯地支持法国革命。当雅各宾派的暴力专政和革命所造成的破坏毁灭了革命家所描绘的理想图景时，浪漫派便失望了，他们感到法国革命并不是医治腐朽的封建德意志的良方，于是他们对理想的追求便改变了方向，转向被牧歌化了的中世纪。尽管如此，法国革命仍是德国浪漫派的催生力量之一，后者从前者感受到摆脱旧制度的束缚、创造理想世界的愿望。法国革命后不久浪漫派便应运而生并不是偶然的巧合，其中确有一定程度的历史必然性。其次是德国古典哲学的推动。康德的先验理性主义、费希特的自我产生非我的学说、谢林的绝对同一哲学，从精神上解放了浪漫派，使他们进一步抛却凡尘，弃置外在世界，沉入内心生活中去，追求绝对的精神自由。正是这种精神状态孕育了浪漫派的美学思想。再次是德国文学运动的感召。在浪漫派产生之前，1770年左右，德国出现过一个文学上的“狂飙突进”运动，这一运动是当时德国青年文学家所掀起的反抗封建束缚，追求个性解放，追求自由的文学运动，所有参与这一运动的作家都是热情奔放、壮怀激烈的人物，他们高扬天才的旗帜，像卢梭一样崇尚自然，在当时的德国产生了不小的影响。这一派的创作对浪漫主义精神是有力的触发剂，这一派的理论又是浪漫派美学的直接先驱，因而被称为“前浪漫主义”。在“狂飙突进”作家中，创作最为丰富的是青年歌德和青年席勒。狂飙时代的歌德创作了诗剧《普洛米修斯》、剧本《铁手骑士葛兹·封·伯里欣根》、小说《少年维特的烦恼》等，席勒创作了《强盗》、《阴谋与爱情》等，这些作品中的主人公普洛米修斯、伯里欣根、维特等都以各自特

有的方式表现出反抗和叛逆的性格。普洛米修斯反抗的是宙斯的神权，伯里欣根和卡尔反抗的是封建贵族的统治，维特和费迪南反抗的是旧的等级制度、社会偏见和封建道德，凡此种种对浪漫派蔑视世俗陈规的思想都有推波助澜的作用。“狂飙突进”的理论家是赫尔德(Joham Gottfried Herder，1744—1803)，他重视“在物体内部表现出来的精神力量”①，赞赏“粗犷”和“创作的自由”，倡导艺术中的“激情”，这些无疑都是早期浪漫派的先导。

德文“浪漫派(romantik)”和“浪漫的(romantisch)”是由roman和romanze转化而来的，而roman和romanze这两个词起源于罗曼语，是中世纪的叙事谣曲——虚构的传奇故事的统称，在赫尔德和毕尔格(Gottfried August Bürger，1747—1794)那一代人里才有了近代的意义。时至今日，“浪漫的”一词语义十分庞杂，据波兰美学家塔塔科维兹统计，这个词的含义不下一百种，他列举了重视情感和想象等二十五种，还不及全部义项的四分之一。因此有人主张不同的国家、不同的时代有不同的浪漫主义，必须具体考察。这里要顺便提一下，我国和前苏联出版的大多数文艺理论著作中都把浪漫主义看作一种创作方法，这是一种误解，或者至少是一种错误的表述。浪漫主义决不是创作方法，创作方法应该指怎样写，而浪漫主义只是一种观念、情绪、精神和处世态度。浪漫派把精神放在物质之上，把自我放在非我之上，反抗任何一种外在和内在的束缚，追问存在的最终意义，肯定理想而否定现实，主张回归自然，这些无论如何都不能说是创作方法。

① 伍蠡甫主编:《西方文论选》，上卷第440页，上海译文出版社1979年。

纵观早期德国浪漫派的美学思想，可以看出它有如下一些基本特征：

第一，德国浪漫派受了费希特和谢林哲学的影响，执意追求无限和永恒。现实生活中无限和永恒不可得，他们就到精神和心灵中去寻找，或者像谢林那样，在有限的事物中发现无限，在短暂的事物中发现永恒。

第二，浪漫派在费希特的自我中心主义的启示下，强烈要求行动自由和个性解放。浪漫派都是理论家或诗人，他们的行动就是写作，在写作中他们确实实现了这种愿望。他们在写作时，从不顾及已有的成法和体裁风格的界限，小说中穿插着书信、诗歌和议论，论文中夹杂着对话、诗歌、笔记，戏剧中有台上之台，台上的"观众"还时对演出发表评论，剧作者也直接走上舞台现身说法。此外，在世俗生活中，这些人也能实践自由、解放的口号，特别是在妇女解放这个问题上，他们确能彻底抛却世俗偏见，身体力行。卡洛琳娜先嫁拜尔梅医生，再嫁奥·施莱格尔，又嫁谢林，此事在上流社会频遭物议，但当事人却仍我行我素，终成眷属而罢休，这在当时是要有些勇气的。

第三，浪漫派蔑视美学中被奉为圭臬的陈规旧套，不断地提出新的学说和主张。正是在这个意义上，弗·施莱格尔才说"浪漫主义的诗却仍旧在形成过程中；况且它的实质就在于：它始终在形成中，永远不会臻于完成"①。

第四，德国浪漫派的世界观和美学中存在着多重矛盾.他们追求理想，却又面向中世纪，感情奔放而又有些颓废，对生活抱有热切的希望而又留连墓地，反抗一切束缚却又虔信宗教，接受

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》，下卷第322页。

了康德、费希特和谢林的理性精神(谢林并非如国内流行的哲学史著所说那样是一个非理性主义者,他一直在探讨宇宙、社会、人生的发展规律,只是到了晚期,当他提倡"天启"的时候才有了非理性主义的倾向,而这时离耶拿浪漫派的鼎盛时期已有几十年了),而又有非理性主义的情绪。文艺思想和美学理论中更是难得见到一贯到底的坚定立场,一个"片断"中被肯定了的东西在另一个"片断"中又可能被否定。这一切矛盾的最终根源乃是理想与现实的严重分裂,当然也包含着贵族阶级行将退出历史舞台时的惶惑。

德国浪漫派的基本特征不止上述几点,在下面的论述中还可以看到许多不同于其他派别的地方。

德国早期浪漫派就是耶拿浪漫派,这一派的组织者是奥·威·施莱格尔(August Wilhelm Von Schlegel,1767—1845),精神领袖和理论骨干则是其弟弗·施莱格尔(Friedrich Von Schlegel,1772—1829),两兄弟于1798年在耶拿创办了《雅典娜神殿》杂志,这份刊物一共只出了六期,但在文学史和美学史上却是声名显赫的。1799年9月,住在柏林的弗·施莱格尔携其未来的妻子多萝苔亚移居耶拿,不久蒂克(Ludwig Tieck,1773—1853)和诺瓦利斯(Novalis,1772—1801)也来到耶拿,再加上同在耶拿的谢林和施莱尔马赫,早期浪漫主义的小组就形成了。这个小组仅仅存在了几个月的时间,到1800年5月小组同仁就风流云散了。不过,人虽然各奔东西,但这个小组的精神和思想却没有因之而泯灭,各个成员大都继续遵循浪漫主义的基本方向,在理论上继续探索,最终形成了完全有资格自成一派的美学思想。

第二节　瓦肯罗德和蒂克的美学思想

瓦肯罗德(Wilhelm Heinrich Wackenroder,1773—1798)生于柏林,严格地说他不算是耶拿浪漫派中人,但他中学时代就与蒂克要好,思想一致,并在1796年发表了探讨艺术创作的理论著作《一个热爱艺术的僧侣的心曲倾诉》。这部著作是在蒂克的积极参与下完成的,文学史上都把这一著作看成是两个人合作的成果,并认为这部著作标志着德国浪漫主义的开端。我们也据此把这一著作的美学思想纳入早期德国浪漫派一并论之。

《一个热爱艺术的僧侣的心曲倾诉》在形式上类似一篇故事,写一个修道院中的僧侣对中古的艺术作品的看法,在结构上最前面是一段简短的"致读者",接着是一些书信、独白、诗歌、对艺术作品的描述等。起初,瓦肯罗德只写了一些单独成篇的文字,并没有构成一个整体,也没有统一的标题,因此蒂克为这些文稿写的"致读者"中称它们为"散页(blatter)"。后来蒂克把这些"散页"中的一篇《怀念我们可敬的安希伦·阿尔勃莱希特·丢勒》寄给《德国》杂志的编者莱恰特(Johann Friedrich Reichardt,1752—1814)时,这位编者得知这类小文章不止一篇,就为它们虚构了一位"热爱艺术的僧侣",并把本来互不连贯的单篇文稿都算作这位僧侣的"心曲倾诉",这样既有了统一诸篇的线索,又可以把续写的各篇包括进去,确有方便之处。

写作《心曲倾诉》时,瓦肯罗德和蒂克都只有二十四岁,学识和思考能力都未臻成熟,许多观点都不是他们首创,而是复述一些文艺复兴时期意大利艺术家的意见,其中主要是乔尔基奥·

瓦萨利(Giorgio Vasari,1511—1574)、乔万尼·贝洛里(Giovanni Pietro Bellori,1615—1696)等人,还有一些是从艺术史中选取一些艺术家的生平轶事铺陈成篇,另有一些是直接摘抄艺术史的原始材料,如"学徒与拉斐尔"那一篇里拉斐尔致安东尼奥的回信就摘自拉斐尔本人写给巴尔塔萨尔·卡斯蒂格里昂(Baltasare Castiglione,1478—1529)的信,温克尔曼也曾引用过这封信。但历史文献经瓦肯罗德和蒂克复述出来,就染上了浓厚的浪漫主义色彩,在一定程度上成了他们自己的思想反映。除了《心曲倾诉》之外,瓦肯罗德和蒂克还写有《艺术的幻想,致艺术之友》一文,我们就根据这两部著作粗略地考察一下他们的美学思想。

(一) 艺术与宗教。德国早期浪漫派差不多都是狂热的宗教信徒,这可能是因为他们的眼睛总是注视着心灵、精神和中世纪,而这一切都与宗教有割不断的联系。在瓦肯罗德和蒂克看来,艺术是心灵和情感的表露,因此与宗教十分相似。他们认为宗教和艺术是两种"伟大的神圣事业",是人类外在的现实生活的最好的向导,也是人类内在的精神生活的最丰富最有价值的财宝。宗教与艺术应该携起手来,"从它们的合流中会产生最美的生活形式"①。宗教与艺术的契合点是爱。宗教的本质是爱,是上帝对人类的爱,艺术所表现的也是爱,是人对神、圣母、耶稣的爱,人与人之间的爱,对人类来说,"除了宗教之外,艺术就是最宝贵的东西;它必然成为宗教的爱,或者成为爱的宗教"②,在宗

① 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第106页,菲利普·瑞克拉出版社,莱比锡1931年。

② 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第32—33页。

教的爱或爱的宗教之后，随之而来的就是世俗的爱。《心曲倾诉》和《艺术的幻想》这两篇著作中，不仅有明确的关于艺术与宗教密切相关甚至本质同一的论述，而且整个叙述都充溢着浓郁的宗教感情，关于艺术的"心曲"与宗教的"心曲"几乎合而为一，谈论艺术的时候像是在谈论宗教，谈论宗教的时候又像是在谈论艺术，这是这两篇著作给人的一个突出印象。

（二）关于美的论述。瓦肯罗德和蒂克的"心曲倾诉"出自"热爱艺术的僧侣"之口，"幻想"也针对着艺术，可见它们讨论的是艺术而不是美。但艺术和美几乎是孪生兄弟，讨论艺术就必然涉及美，这两篇著作中也有一些关于美的论述，虽然还算不上是系统的美学学说，却也能显示出一个大致的倾向和轮廓。

（1）瓦肯罗德和蒂克相信有普遍的本源的美（die allgemeine，ursprungliche schönkeit）存在。这种美不是随处可见，也不是人人能见，只能对"那创造了彩虹和观看彩虹的眼睛的人显示出来"[①]。能够创造彩虹和用以观看彩虹的眼睛的当然不是凡夫俗子，只能是造物主，在"略谈艺术中的普遍性、宽容和人类之爱"那一部分的第一个词正是"造物主"，上面引述的话中用作联系代词的 Dem 以大写字母开头，也说明所指不是普通人。这表明两位作者承认有本源的美即美本身，但它存在于冥冥之中，是神圣之物，只有上帝或者说造物主才能得见它的真身，肉眼凡胎绝无这种福气。普通人也追求最美的东西，但那最美的东西也不是本源的美，而是"美的摹本（abbild der schönkeit）"。这美的摹本在哪里呢？"热爱艺术的僧侣"告诉我们，"每一存在都趋向最美的东西，但它（指每一单独的存在——jegliches we-

① 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第 50 页。

sen,这里不说每一个人,而说每一个存在,表示作者并不认为只有人才追求美,其他存在物也可能追求美)不必在自身之外求之,而只能在自身之中看到那最美的东西"①。本源的美在天上,属于神,美的摹本来源于本源的美,这显然有了新柏拉图主义的气味。

(2) 美没有固定的标准。本源的美只有一个,摹本却有无数,这是因为具体的美在人的心里,而每个人的心灵都有其独特之处。因而,"正如在每一个非永恒的(即非神性的、凡人的)眼睛里彩虹会产生不同的色相一样,周围的世界对于每一个人都会反射出一种不同的美的映象"②。在《心曲倾诉》的另一处,作者写道:"对于永恒的精神来说,一切都处于和谐之中;它(永恒的精神)知道,每一个别事物都以造物主为它(个别事物)创造的语言来说话,每一个别事物都按可能和应该来显现其内在的(本质);如果个别事物之间互相盲目的斗争,那么造物主知道并且了解每一个别事物本身都是正确的"③。这是说世界上的事物尽管千差万别,却都是适当的、正确的,都按其本性显示自身,都是和谐的,因而也都可能是美的,不可截然分成正确的和错误的、适当的和不适当的、和谐的和不和谐的、美的和丑的两大类。地球上没有美的中心,造物主并没有把美赐给某一选定的民族,"如果造物主那播种的手把你的灵魂的种子撒在非洲的沙漠上,你就会向全世界宣扬那闪闪发光的黑皮肤,肿胀的扁平的面孔,短而卷曲的头发乃是最高的美的本

① 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第49页。

② 同上书,第49—50页。

③ 同上书,第47、48页。

质所在，并且会嘲笑或憎恨初次碰到的白人"①。黑人有黑人的美，白人有白人的美，不可以自己的标准去衡量另一民族。作者把在审美观念上有偏见的人称为"笨人"，因为他们不理解我们这个地球上还存在着对跖人(Antipoden——地球两面相对位置上的人，如南极和北极就是对跖点，如那里有人居住，就是对跖人。此处作者用这个词指与某个民族差异很大的另一民族)，更不懂他们自己也是对跖人，总是一厢情愿地以为他们所在的地方是宇宙的中心，他们的审美标准乃是普遍适用的标准。

(3) 美是不可描述的。《心曲倾诉》中有一篇的题目是"对两幅画的描述"，目的是要把两幅有关圣母、圣婴的画的内在精神和美质表述出来。但这一篇的开头却说："照我的意见，一幅美的图景或美的绘画从根本上说是完全不可描述的；因为在我们说出一个以上的词时，想象就从画面上飞走了，只在虚空中翩跹。"②既然如此，美的绘画或绘画的美就无法描述了，为什么还要有这么一篇呢？"热爱艺术的僧侣"自有办法，他让画中的人物开口说话，而且说的是一行行严整的诗句，"僧侣"所理解的美就在这些诗句中表现出来了，而美的艺术之不可言说并没有因此而被否定。美的艺术何以不可描述呢？瓦肯罗德和蒂克认为词汇语言(die spraeh der worte，与不用词汇的语言，即以自身的形象表达意义的艺术和自然相对)是上帝的伟大恩惠，人类使用这种语言可以为万物命名，并通过语词来掌握世界，不过这只限于有形的可见的东西，"那飘浮在我们之上的不可见之物，语词却不能把它拉到我们的意识中来"。语言虽有奇妙的

①② 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第48、42、57页。

魔力,却很难把握和描述无形之物，很难为这类事物命名。“当我们说出世上的事物的名字时，我们就掌握了它们;但当我们听到称呼至善的上帝或神圣的道德这些我们的本性理应把握的对象时，我们的耳朵只能充溢着空洞的声音，我们的精神并没有像理所应当地那样得到升华。”① 两位作者本来都是笃信上帝的,但他们却认为“至善的上帝或神圣的道德”这样的名称只是空洞的声音,说明他们对语言的本性和功能还能采取实事求是的态度,认识到描述无形的东西确非易事。作为物理存在的艺术品是有形的，因而也可以描述出来,但他们说的“美的形象或美的绘画”并不是指其可感的物理属性，而是指其中所蕴含的艺术精神或美,这类东西不可见不可闻，虽然可以勉强为之命名,但那名字并没有外在对象与之对应,也没有明确的内涵和外延,说它们是“空洞的声音”并不算太过分。按两位作者的意见,艺术的美不可描述,也不必描述,它本身就是一种语言,对于有艺术感受力的人来说,它时时在诉说,时时把内在的意蕴袒露出来。在《艺术的幻想》中,作者还不止一次地谈到音乐艺术的意义是不可言说的。艺术之美不可描述,还有一个更根本的原因,那就是“对于人来说,艺术精神永远是一个永恒的秘密,当人想要探究其深层隐秘时,他就要头晕目眩”②。既是永恒的秘密,自然无法描述。

（三）关于艺术的论述。瓦肯罗德和蒂克借“热爱艺术的僧侣”之口“倾诉”了许多关于艺术的意见,这些意见带有明显的前浪漫主义的特点。

---

①② 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第57、105页,菲利普·瑞克拉出版社。

（1）艺术创作的过程是神秘的。两位作者最崇敬的画家是拉斐尔，把拉斐尔视为圣人，称之为“圣拉斐尔”，他们关于艺术创作的论述有很大一部分是以拉斐尔的创作实践和理论为依据的。拉斐尔曾说，他所画的美丽的圣母来源于他的心灵，他之所以在画圣像方面取得无与伦比的成就，是因为他对圣母充满神圣的情感，以致每当他呼喊圣母的名字时，心中就有些悲伤。当他构思一幅新作，酝酿圣母的形象时，心中常常是犹疑不定，圣母的面貌模模糊糊，有时似乎明朗起来，脑中有了较为令人满意的形象，但稍纵即逝，难以牢固地把握住。“后来，在一天夜里，像他往常经历过的那样，在睡梦中向圣母祷告，他好像是受到强烈的驱迫，突然从梦中惊醒。他的眼睛在暗夜中被映在他对面墙上的一个明亮的影像所吸引，他凝神注视，发现他那不甚完善的玛东娜(圣母)的形象被一束极柔和的光线投射在墙上，渐渐地变成一个十分完美的、真正富有生命的形象。”[①] 拉斐尔那些精美绝伦的圣母像就是这样创作出来的，这是一种完全不可言传的神秘过程，“对此他人不可能构成一个概念”[②]。

（2）关于艺术的本质。同所有的浪漫主义者一样，瓦肯罗德和蒂克也不认为艺术是现实生活的反映，他们主要是从情感角度来看待艺术的，认为“应该把艺术称为人类情感之花”[③]。艺术不是要表达情感，它应该是情感的化身，是情感的凝聚物。艺术家不是以理性去认识世界，而是要以情感去把握世界，把世界溶解在情感之中，达到极致时，应只见情感不见世界。在他们看来，艺术不是人所创造出来的普通物体，不是由人任意摆布的低于

①②③　安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第19、28、47页。

人的东西,“艺术高于人”①,是“一束天堂之光”②。对于浪漫派来说,艺术不是可有可无的装饰品,它是来源于上帝的神圣存在,仿佛是宇宙和人生的最终目的,它给世界戴上了光环,不是艺术为人服务,而是人为艺术而生存。这是只有浪漫派才有的极端的艺术至上主义。

艺术虽然是神圣之物,却毕竟是人造的,瓦肯罗德和蒂克也不能否认这一点。但他们认为艺术家不是工匠,艺术创作不是普通的制作,观赏艺术作品也不是消遣性的赏玩,“在它们(艺术品)之中燃烧着一种永恒的生命之情,永远不会在我们眼前熄灭”③。创作时,要以整个生命去燃烧,欣赏时,要以整个生命去感受——这也是浪漫主义艺术观的一个重要组成部分。

艺术既有这样神圣的本质,其作用就不同一般,它不是满足外在需要的手段,而是与人类的更高级的追求相关的东西,“它开启人类胸中的宝藏,把我们的目光引向我们的内部,并向我们展示那无形之物,即人类形体中一切高尚、伟大和神圣的东西”④,它“表现了人类的最高的完善”⑤。

《心曲倾诉》在讨论“两种奇妙的语言时”还把艺术看作“不同于自然的另一种语言”⑥,但它同自然一样,也通过相似的神秘的方式赋有一种对人心的神奇力量。自然以山川草木、鸟兽虫鱼的形态向我们诉说造物主的不可思议的魔法,艺术则“通过人的形象来诉说,因而就成为一种象形文字,我们按着外形来认识

①②③ 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第68、49、67页。

④⑤ 同上书,第60页。

⑥ 同上书,第59页。

和理解其符号意义"[1]。瓦肯罗德和蒂克所说的艺术主要是造型艺术和音乐艺术,"象形文字"则专指造型艺术,所以才说艺术是"通过人的形象来诉说",盖因中世纪和文艺复兴时期还没有独立的风景画,绘画作品都是以人物为主,作者所要表达的精神意蕴就由人的形体显示出来,这就是一种语言,这种以形体来说话的方式正好类似于象形文字。可以说,这是近代西方艺术理论中的象形文字论的较早的表述。

(3) 反对模仿，崇尚独创。瓦肯罗德和蒂克与所有浪漫主义者一样，反对奴隶式地模仿已有的艺术作品，他们认为一个人"不应该依附某一大师，而应该自由地在其一切本质中考察自然，否则人就成了自然的孙子，不配称为自然的儿子了"[2]。一位艺术大师师法自然,是自然的儿子。一位普通艺术家在创作上也应这样做，也应当直接面对自然，从自然中提炼富有表现力的形象。如果他抛却自然，一味追随某位大师，他就是大师的儿子，自然的孙子。不依附大师，就要有独创性。"对于艺术家来说，没有比一种本原的独创性的东西更值得崇拜的对象了！以不倦的努力，诚实的模仿，理智的判断去工作，那是人间的(艺术);而以一种全新的眼光去透视艺术的全部本质，就如同以一种全新的把柄去掌握它，那就是神性的(艺术)。"[3]模仿大师的作品必然缺乏真正的艺术精神和美的意蕴，而"一种独创性的东西以其果敢的一跳，一下就能达到艺术领域的边缘，并坚定地站在那里，表现出非同寻常的、奇妙无比的东西"[4]。

---

① 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第59页。

②③④ 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第36、71、72页。

（四）瓦肯罗德和蒂克讨厌美学或艺术理论的体系。他们曾说："美是一个奇妙绝伦的字眼！要是能为每一种独特的艺术感情，每一独特的艺术作品发明一个词汇该有多好啊！"[①] 这是说"美"这个词具有神奇的魔力，可以用它去指称无数种性质不同、形态各异的事物，而人们都能理解和体会，并不觉得有什么不妥之处，语言中没有其他词语能有这样的功效。但这并不是令人满意的情况，毋宁说是一种无奈，因为当时表达鉴赏判断的概念主要就是这个"美"，只好用它充当万能钥匙去开启千万把锁。于是他们想到是否可以为每一种审美感受和艺术作品（审美对象）创造一个独特的字眼，以便使审美判断更加精细和准确。但这只是个理想，事实上很难做到。虽然难以做到，他们还是竭力维护艺术情感的丰富性和多样性，鄙视任何建立美学体系的企图。他们看到，有些人"以知性的技巧从这个词（指"美"）里（像蜘蛛结网一样）拉出一个严整的体系来，并想迫使所有的人都按他们的观念和规则去感受，而不是按自己的方式去感受"[②]，造成了审美活动的单一化和僵固化，因此他们极为鄙视美学或艺术哲学的体系，认为"谁相信体系，谁就从自己的心里排除了普遍的爱"[③]，而普遍的爱是艺术的内在驱动力，缺乏这种爱，无论对于艺术创作还是对于艺术欣赏都是致命的损害。他们主张在审美情感方面要宽容，要容忍不同的审美观念，而美学的理论体系正要把人引向狭窄的胡同，因此"迷信都比相信体系要好"[④]。在反对建立体系这一点上，瓦肯罗德和蒂克在早期浪漫派中是较为突出的，同时被视为浪漫派中人的谢林就构造了一个相当严整的艺术哲学体系。

①②③④ 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第49页。

第三节　诺瓦里斯的美学思想

诺瓦里斯原名弗里德利希·封·哈登贝格，1772年生于上维德施泰德，1801年年仅二十九岁就因肺病而逝世。诺瓦里斯被称为"浪漫主义之王"，在创作上较有成绩，他的《夜之赞歌》是浪漫主义抒情诗的代表作，他的美学思想主要反映在他所写的一系列"片断"和长篇小说《海因利希·封·奥夫特丁根》中。在美学方面，诺瓦里斯的思想与赫姆斯特修斯(Frarg Hemsterbnis，1721—1790，荷兰哲学家和艺术理论家)、康德、费希特、谢林、席勒以及弗·施莱格尔等人的学说有明显的渊源关系。诺瓦里斯几乎没有直接讨论过美和审美问题，他的美学思想都包含在有关艺术、诗歌、语言等不成系统的片断中。

（一）关于美的论述。诺瓦里斯直接论述美和审美的地方不多，只在很少的几个"片断"中出现了"美"和"美学"的字样。他不认为美学是一种理论学说，而是把它看成与想象和幻想有关的东西，他曾说："美学在一定程度上属于幻想，就如同理性学问属于逻辑学一样。"① 美学既属于幻想，它就不可能有确定的理性原理，不可能构成一个以逻辑方式推导出来的理论体系，只能有一些关于审美的随想，记载下来就是一些美学"片断"。对于美，诺瓦里斯的基本观点是美、善、真同一。"善是德性。美是客观的善，真是主观的善。"②可见这里作为核心和本体的是善，美和真

①② 赫尔曼·弗里德曼编：《诺瓦里斯文集》，第2卷第196页，邦氏德意志出版公司。

都是善的表现，当善客观地展现于外物及其形式时，就产生了美，仅存于主体的意识中时，就是真。多数浪漫主义者认为外在世界是虚幻缥缈的、不真实的。唯有意识、心灵和精神才是本真的存在，而意识、心灵和精神又构成了自由意志，自由意志即是道德的本源，当它未越出主体时就称为真。因为真与美的根基都是善，两者的区别便是非本质性的。"在真和善之间作出区分，就像在正义和德性之间作出区分一样。艺术家常常把真和美相混淆"①。但在诺瓦里斯看来，真和美又并不是完全平等的，美要比真更重要，"真理和正义只是关于德性、美以及它们的表现的个别规则的习作草图"②，人生的最终目的就是追求美，其他一切都只有手段的意义。

（二）关于艺术的论述。诺瓦里斯关于美的直接论述大致如上所述，他的美学思想大都渗透在有关艺术和诗的"片断"中。

（1）艺术作品和艺术家。诺瓦里斯对艺术的看法很不一致，有时他认为"艺术是我们的现实性（wirksamkeit，本义为效果、作用、影响，此处略相当于 wirklichkeit）的构成物"③，有时又认为艺术是上天的恩赐，并非人类的产品。据此，他甚至把自然和艺术视为一体，"自然有艺术的本性——因此如果人们要把自然和艺术区分开，那就是胡说"④。他还把道德和哲学也都算作艺术，"德性和哲学都是艺术"⑤，"要成为哲学家的艺术是方法论；要成为有道德的人的艺术是美学"⑥。在艺术中起决定作用的，

①② 《诺瓦里斯文集》，第 2 卷第 196 页。

③④ 同上书，第 195 页。

⑤ 同上书，第 196 页。

⑥ 同上书，第 197 页。

构成艺术的本质的是观念(Idee)和精神,"在一切真正的艺术中,实际上都在实现着一种观念,一种精神,从中又产生出精神世界"①。这个精神世界正是艺术的本体和基质,由它可以产生次一级的艺术世界,"对于眼睛,它是先验的可视的世界;对于耳朵,它是先验的可听的世界;对于道德感官,它是先验的道德世界;对于思维器官,它是先验的可思维的世界,如此等等"②。在原文中,"先验"一词用的是拉丁文 a priori,而且一连用了四次,表明作者很重视艺术作品的先验性。在诺瓦里斯看来,不仅艺术作品因其源于精神本体而具有先验性,艺术家也有先验性,他在另一条"片断"中就说:"艺术家完全是先验的。"③ 艺术家之所以是先验的,是因为他的作品并不是来源于外在的现实世界,不是产生于经验,而是源于内在的精神世界,而精神世界并不是后天生成的。由此自然地通向天才论,而浪漫派中人无一不是天才论者。艺术家当然也是一个人,或者说艺术家与人是统一的,但由于艺术家是先验的,而普通人没有先验性,因而艺术家与人之间就有裂痕,在一个人身上艺术家要高于人,"艺术家站在人之上,就像雕像站在基座上一样"④。

艺术家和艺术作品都具有先验性,彼此就都有了某种独立性。在诺瓦里斯看来,艺术作品的独立性更强一些。从一般的观点看,艺术作品是由艺术家制作出来的,艺术家是创作主体,作品是其产物,作品理应属于艺术家。但诺瓦里斯不这样看,他认为"艺术家从属于作品,不是作品从属于艺术家"⑤。为支持这一结论,他以画家的创作过程为例来加以说明。在他看来,画家每

①②⑤ 《诺瓦里斯文集》,第 2 卷第 197、215 页。

③④ 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第 226 页。

画一笔,他的作品就远离他一步,当最后一笔完成的时候,一位大师就看到他的作品因思想上的鸿沟而与他完全脱离了,那思想的鸿沟宽阔无比,他无法逾越和把握,就像巨魔的影子一样。一旦作品独立地存在了,它就超过了它的创造者。因此诺瓦里斯把艺术家的作品称为"他的所谓作品",日常语言中的说法没有反映出事情的本质。[①] 所谓"思想的鸿构(gedankenkluft)"当是指作品所包含的精神和观点并非艺术家原来设想的、意欲表达的那些,其中有许多思想,甚至是大部分的思想,对于艺术家来说都是陌生的,不能完全理解的。

(2) 创作和欣赏。在各门艺术中,画家和诗人的创作都要描绘外物,因此也都要观察和体验,但那不是一般的观察和体验,否则艺术就不是先验的了。"正如画家以完全不同于常人的眼光来观察可见的对象一样,诗人也以很不同于常人的方式来体验外在世界和内在世界的事件"[②]。其中所说的以不同的眼光和方式来观察和体验周围世界,是指艺术家以先验的内在精神使对象和事件诗化、美化,艺术创作的最具特征的关键性的一步就在这里。在这方面,音乐的创作最能说明问题。诺瓦里斯认为,一切自然产生的音响,如树林的喧响,狂风的呼啸,夜莺的歌唱,溪流的潺潺等等,本身都是粗糙的,缺乏精神的。唯有具有音乐感的心灵能使它们成为旋律,获得意蕴。音乐家从自身获取他的艺术的内蕴,而单纯的模仿则于事无补。画家的创作也是如此,"他的艺术乃是合规律地看和审美地看的艺术"[③]。在创作过程中,画家要看,音乐家要听,但看要"积极地看(aktivsehn)",听要

---

① 参见《早期浪漫派的艺术观》第215页。

②③ 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第216页。

"积极地听(aktivhoren)"。所谓"积极地听"就是"向外听(hort heraus)",诺瓦里斯把这叫做"反向地使用感官"。对于一般人来说,"听"这个行为是自己的听觉器官消极地接受外来的声波,只能感知声音的高低、长短,有时还可能猜测出声音的方向和发声体。照诺瓦里斯的看法,这应该称为"正向地使用感官"。而艺术家或有艺术精神的人都是"向外感觉而不是向内感觉"①。"反向地使用感官","向外感受",是说主体以自己的精神去主宰外部的自然信息,赋予它们以生命和意义,在连续的音响中听出完整的旋律来,在僵死的形象中看出对人的价值来。由这些观点自然会得出美、丑皆在人心的结论。

(3) 与上述看法相关,诺瓦里斯还表述了人的产品反映人的本质这样一种思想。他说:"人总是在他的作品和他的工作过程以及要求愿望中反映出他的本质。"② 艺术作品也是人的产品,也有一个制作过程,艺术家创作作品时也怀有某种愿望,因而艺术作品也反映出人的某种本质。但因为人的本质是一种抽象的观念,无法呈现于感官面前,在艺术作品中也只能有象征性的表现,诺瓦里斯称之为"象征性的哲学(symbolische philosophie)","哲学"一词在这里是思考、探究、发掘、说明、解释之义。实际上这里表述的是"对象化"的思想,只是还不如费尔巴哈那样明确,也没有使用"对象化"这个词。

(三) 诗和诗人。在各门艺术中,诺瓦里斯最重视诗,因为诗的媒介是语言,能够直接表达人的心灵、精神和观念,而其他艺术则没有这种优越性。

---

① 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第216页。

② 《诺瓦里斯文集》,第2卷第195页。

（1）诗的本质。诺瓦里斯在一则“片断”中曾说：“诗的本质究竟在哪里是完全不能确定的。它由无限的部分所构成，同时又是单纯的。美，浪漫，和谐只是诗的部分表征。”① 这是说诗的本质无法概括在简短的命题中。表面上看诗是统一的单纯的东西，实则包含着无数的构成要素，美、浪漫、和谐等即是这些要素之一，但哪一种要素都不能代表诗的本质，而且每个人心中都有一种对诗的理解，都有一种诗的规定。因此，“诗完全是个人的（即每个人都有一种诗的观念——引者），并且因而是不可描述和定义的。谁要是不能直接了解和感受诗是什么，他就不能对诗有一个概念。诗就是诗。（诗）与所谓语言艺术有天壤之别”②。这与一般流行的看法大相径庭。在诺瓦里斯看来，诗虽然以语言为媒介，但并不属于通常所说的“语言艺术”，并不是用语言编织出来的包含着某种技巧的艺术作品，它是心灵和精神乃至生命的直接喷发，无限地高于“语言艺术”。

尽管诗不可描绘和定义，诺瓦里斯还是提出了诗的某些根本特征，把这些特征综合起来可以大致看出对诗的本质的看法。

首先，诺瓦里斯把诗与思想联系在一起，“诗也许……不多不少正是思想本身，因而思想与诗是同一的”③。浪漫派轻视现实，轻视尘世生活，重视精神和思想，把诗与思想等同起来乃是对诗的最高褒扬。但他们所说的思想并不是知性和理性活动的产物，不是以逻辑为基础的演绎体系，也不是现实世界在头脑中的反映，而是主体先验的体验和情思，是对世界的直觉领悟。正因如此，诺瓦里斯才进一步说“诗是情绪的表现，是内在世界的

①③ 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第223页。

② 同上书，224页。

总体表现"①。

其次，从外在形式和媒介上看，诗歌必然与语言有关。诺瓦里斯也不能完全忽视这一点，他同其他浪漫派中人一样，好走极端，有时竟从诗与思想同一的立场一下子跳到似乎是纯形式主义的观点："诗歌——单纯悦耳的美的词语——没有意义和关联——至多个别节段可以理解——它就像从不同种类的东西中迸发出来的带有响声的碎片。"②按这种意见，诗简直成了绮丽词藻的堆积，只是八宝楼台拆开之后的片断。如果说这些堆积在一起的词语有什么意义的话，那么"真正的诗大体上顶多只能有一种比喻的意义，产生一种类似于音乐的直接效果"③。对人来说，许多事物都具有比喻意义，能产生音乐效果，不独用语言写出来的东西才有这种功能，因而"自然是纯粹的诗，魔术师的房间，物理学家的房间，婴儿的房间，洞房和储藏室也都是纯粹的诗"④。这种看法虽与把诗等同于思想相矛盾，但如考虑到诺瓦里斯所说的思想的实际含义，则两者在本质上仍是相通的。

再次，诗与哲学密切相关。"诗是哲学的英雄(held)。哲学把诗提升为基本原理。哲学教会我们了解诗的价值。哲学是诗的理论。哲学向我们展示什么是诗，我们看到哲学与诗是同一的。"⑤哲学曾经是学问之母，几乎无所不包，在诺瓦里斯时代此风尚存。一个完备的哲学体系往往要包括自然哲学、精神哲学、认识论、伦理学、艺术哲学等。把诗视为哲学大家庭的一员，在当时并不是令人诧异的事情，因此诺瓦里斯不加任何说明就把诗放在哲学之中，而且把诗看做哲学中的英雄或主角，在哲学中起着先锋和统帅的作用。诺瓦里斯之所以如此看待诗歌，是因为他

①②③④⑤　安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第223页。

心目中的哲学乃是对自我(费希特)和绝对精神(谢林)的描述、解释、探究，而诗则是心灵和精神的表露，因而两者是一致的。又因为哲学要以一大堆概念、范畴和原理构成一个理论体系，绕了一个大弯子才能揭示出自我和精神的本质，而诗则以很少的笔墨集中地把哲学的底蕴直接呈现出来，所以它是“哲学的英雄”。

(2) 诗人。诺瓦里斯是德国早期浪漫派中创作较为丰富的诗人，他对诗人的本性、诗人的活动、诗人的内在世界都有切身的体验。在他看来，诗人最重要的品质是要有天才，而且天才本身就具有诗性，因此他说：“一般来说，天才都是诗性的。哪里有天才在活动，它必是诗性地活动”[①]。诗是创造出来的，而且要时时突破已有的规范创造出完全独创性的作品，靠学习和模仿前人的典范是不能达到这一目地的，所以诗最需要天才，而天才的本性正是独创性，独创性也就是诗性(dichtren，本来就有创造甚至虚构的意思)。诗歌以外的科学和学术事业都有规可寻，有法可依，可以学习和训练以提高技能，所以不一定需要天才。当我们发现有天才在活动，那必定是在创造诗歌，或至少是在从事有诗意的活动。

诗人的另一个重要的品质是要有道德。诺瓦里斯曾说：“真正有道德的人就是诗人。”[②]德国早期浪漫派都是虔诚的宗教信徒，都极为重视伦理道德，但有道德的人何以就是诗人呢？这与他们对诗的看法有关。上文提到，诺瓦里斯认为诗是心灵、精神和观念的直接体现，而道德也正是肯定性的心灵、精神和观念，有道德的人的思想如果表达出来，就会先验地赋有诗性。反过来

①② 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第226页。

说，没有纯洁的道德的人，其心灵和精神在本质上必定是否定性的，如果以其本来面目表现出来，就不可能有任何诗性。

如上文所述，诺瓦里斯曾说诗与哲学相通，诗是哲学的英雄。但他并没有完全忽视诗人与哲学家之间的差异和区别，在一条"片断"里他把诗人与哲学家相对比。他认为："他（诗人）是自然的表象的先知（vorstellungs prophet），如同哲学家是表象的自然先知（natur prophet）。对于前者，客观的东西就是一切，对于后者主观的东西就是一切。前者是宇宙的声音，后者是最简单的单一体的声音，原则的声音，前者是歌唱，后者是道白。前者的差异性统一了无限的东西，后者的多样性综合了有限的东西。诗人永远是真实的，他在自然的轮回中保持不变。哲学家则在永恒的持续中改变自身"[①]。这段话与当今流行的看法几乎完全相反。诗人成了自然的先知，只是以表象为手段，哲学家倒成了表象的先知，只是以自然为手段（当时的哲学都包括自然哲学）；诗人的创作完全依赖于客观，而哲学家反倒诉诸主观；诗人代表宇宙发言，哲学家却局限于单一个体的原则；诗人在世界的变异中保持真实和不变，哲学家则在宇宙的永恒持续中改变自己的学说乃至自身。这表明在诺瓦里斯心中，诗是宇宙的真谛，是存在的精华，万物皆假，唯诗为真，因之诗人也就成了最高存在，仿佛造物主把他的一切期望和目的都集中在诗人身上，世界如缺少了诗人就可能覆灭一般。这是浪漫派的典型看法。

（四）浪漫和浪漫的诗。在文学史和美学史上，浪漫派是一个比较自觉的流派，他们总是公开宣扬他们的主张，明确地称自己为浪漫主义者，这就要对何谓浪漫和浪漫的诗作出规定。

---

① 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第228页。

但他们并没有一个系统的纲领或宣言，只是在某些“片断”和其他著作中表达出一些不连贯的看法，但综合起来还是可以大致看出他们所说的浪漫是什么含义。诺瓦里斯对浪漫的看法大致如下：

(1)“个别要素、个别情况的绝对化、普遍化、极端化等等，是浪漫化的根本性质。”① 浪漫派常常把个别现象异常地夸大，甚至使其极端化、绝对化、普遍化，这样事物就显现出奇异的特征，产生振聋发聩的效果，在令人难耐的平庸的生活中激起几点使人振奋的浪花。诺瓦里斯把这视为浪漫派的基本特征。

(2)“浪漫的要素是，对象必须像埃奥尔斯琴一样，不需拨动琴弦，没有任何原因，就突然发出响声”②。古希腊神话中的风神名叫埃奥鲁斯(Aotus)，以他的名字命名的琴就叫埃奥尔斯琴(Aotsharfe)，这种琴虽形如竖琴，却不需弹拨琴弦，风吹即鸣。在浪漫的诗中，被描述的对象本身就应当自然地显示出精神和激情，应当像埃奥尔斯琴一样，不需弹奏就能产生音乐。诺瓦里斯想以此说明浪漫的诗不是矫揉造作的诗，不是刻意雕琢的诗，其中对象无需被加工改造，如实描述就具有意味。

(3) 浪漫派重视生命，研究生命，把生命视为浪漫诗的根本。诺瓦里斯说：“生命是某些像是颜色、声音和力的东西。浪漫主义者研究生命，就像画家研究颜色，音乐家研究声音，机械师研究力一样。细心研究生命会造就浪漫主义者，就像细心研究颜色、形体、声音和力会造就画家、音乐家和机械师一样。”③从这

①②③ 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第225页。

段话看，诺瓦里斯似乎是把生命当作创作的媒介，与画家手中的颜色和音乐家手中的声音一样，实际上生命对于浪漫派的意义远不止于创作的媒介。在另一片断里，他肯定"只有艺术家能猜测到生命的意义"①，这里所说的艺术家就等同于浪漫诗人。"生命的意义"需要"猜测"，说明它不是具体地显现于外在对象，不是用感官可以把握的，它深深地潜藏于生命现象的背后，只有极为敏感如浪漫主义者的心灵才可能意会和领悟，把它表现出来就是浪漫诗的根本任务。

（4）诺瓦里斯认为浪漫诗的特点之一是使对象陌生化。"以一种令人愉快的方式使人惊异、使某一对象变得陌生，但仍然令人感到熟悉并有吸引力的艺术，就是浪漫的诗。"②人们对生活中的许多对象都因司空见惯而熟视无睹，完全失去了新鲜感，对象也就因此而成为毫无意味、毫无生气的存在。浪漫主义者用"令人愉快的"艺术手法使对象获得全新的特征，看来竟像是一个从未见过的事物，从而产生了新的意义，这正是后来俄国形式主义者所说的"陌生化"，而且诺瓦里斯毫不含糊地使用了"使对象变得陌生(einen gegen st and fremd zu machen)"这样的表达式，这也说明现代的陌生化理论与早期浪漫派确有渊源关系。

在德国浪漫派中，诺瓦里斯不仅创作的实绩较为丰厚，而且思想也十分活跃，他所留下的"片断"多达一七九〇条。假使他不因肺病而夭亡，定会在文学创作和理论两方面有更大的成就。可惜天地不仁，文章憎命，竟使他早早地离开人世，到冥冥世界去追逐那朵永远可望而不可及的蓝花去了。

---

①② 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第225页。

第四节 奥·威·施莱格尔的美学思想

奥古斯特·威廉·施莱格尔(August Wilhelm von Schlegel,1767—1845)是耶拿浪漫派初起时的领袖人物,那些抱有大致相同的思想倾向和艺术主张的年轻诗人和哲学家最初就是在他的家里结成一个没有明确纲领和严密组织的小团体的,他还与他的弟弟弗·施莱格尔共同创办了《雅典娜神殿》杂志。奥·威·施莱格尔最重要的业绩是以优美的德语韵文翻译了但丁、卡尔德隆、莎士比亚,佩脱拉克、阿里奥斯托等人的作品,同时在理论上也颇有建树,在大学里作过关于古典文学和浪漫主义文学的讲演,写有一系列文学批评、文学史和语言学的论文。他的美学思想主要反映在《关于美的文学和艺术的讲演》(1801—1802)、《关于戏剧艺术和文学的讲演》(1807—1808)等著作中。

(一) 关于美的论述。奥·威·施莱格尔直接谈到美的地方很少,而且他对美的看法几乎完全来自谢林,他也毫不隐瞒这一点:"按照谢林的意见美是有限地表现出来的无限,根据这一定义,崇高也理应属于这一概念(指美——引者)之下。对此我完全同意,只是我更想这样来表述:美是无限的一种象征性的表现;因为这才能说明无限何以能表现为有限的现象"①。奥·威·施莱格尔在谢林的定义中加了"象征地(symboliche)"一词,对此他作了一番解释。无限不是哲学的虚构,我们不必在世界之外去寻找无限,它就在我们的周围,我们无法逃脱无限。但我们只能

① 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第287页。

在理性和想象中才能确知它的存在，外在感官和知性是无法把握它的。有限都是由外在的自然所构成的，无限是它的基础。无限既不可用感官去把握，怎样才能使它从深层浮到表面上来，从而成为现象呢？“只有象征性地在图景和记号(zeichen——符号，征兆)中表现出来”①。更具体一点说，就是“或者是为某种精神性的东西寻找一个外壳，或者是把外在的东西与不可见的内在的东西联系起来”②。谢林也提到过象征，但他没有把象征纳入美的规定中去，只是说美是有限地表现出来的无限，至于如何表现却没有交待，这不能不说是一种缺憾。奥·威·施莱格尔加上了“象征性地”这么一个词就使谢林的定义更加完善，也更容易理解了。

在另一处地方，奥·威·施莱格尔在提到美时，表述了如下看法：“因为美必然是一种有意味的现象，而人的解释能力来源于他自己的本质，因而艺术的媒介只能与人类把他的内在世界表现于外的自然的表达方式的种类一样多。”③而人类的表达方式就是形体、手势、声音和词语，美也就只能以这些媒介表现出来。这段话中关于艺术媒介的部分虽然也是谢林的思想，只是有关美的说法颇值得注意。奥·威·施莱格尔提到美是“有意味的现象(bedeutsame erscheinung)”，而且解释这种意味的能力出自人的固有本性(seiner eignen natur)，则人有何种本性就会有何种对美的解释，这就意味着至少在一定程度上取决于人的本性或与人的本性有关。

（二）关于艺术的论述。奥·威·施莱格尔是人文科学的教授，他在柏林、耶拿、维也纳等地的大学里作过多次有关文学、戏剧和艺术的讲演，详尽地阐述了他的艺术观。这些观点有些属于

①②③　安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第288页。

他个人，但也有相当大的一部分来自浪漫派中其他成员，如费希特、谢林、弗·施莱格尔等人的思想。

（1）艺术的本质。在这个问题上，奥·威·施莱格尔是顺着他对美的规定继续论述的，他认为"诗不过是一种永恒的象征化"①，是精神的表现或精神的物质化。他知道，按照知性原则，精神与物质是完全对立的，两者之间没有逐渐的过渡的阶段，那么，怎样才能把精神表现为物质或在物质中认识精神呢？这里奥·威·施莱格尔使用了"绝对行动(absoluten akt)"这个概念。"绝对行动"也就是费希特所说的"本原行动"，"本原行动"就是设定自我和非我，再设定两者的同一的活动。在这种本原行动之前和之后，精神和物质都是同一的，因此两者的结合和过渡在费希特哲学中是没有障碍的，我们可以直接通过无意识的活动认识"精神和物质的原始同一"②。每一个别事物都包含着精神，都有无限性，不存在毫无精神性的死物质，只是因级次的高低精神性有所不同而已。每一物都有内在的本质，这种本质还要表现出来，因而"每一物首先表现了自身，这就是说它通过外在的东西展露了内在的东西，通过现象展露了它的本质(因而它也就是自身的象征)"③。不仅如此，奥·威·施莱格尔还从谢林的立场出发，把个别事物看作"宇宙的镜子"④，因为它以缩小的比例重现了宇宙的结构、运动规律和完满性。根据这类观点，每一物都是宇宙总体的反映，都是无限的象征。以物质形式存在的艺术作品也是一物，它也必然是无限的象征。

（2）对模仿说的批判。艺术与自然的关系曾经是艺术理论的核心问题，在这方面亚里士多德的模仿说在相当长的时间里

①②③④ 安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第288页。

被当作定论。到十八世纪末，这种理论逐渐受到怀疑和批评，奥·威·施莱格尔也从浪漫主义的立场批判了模仿说，对艺术与自然的关系提出了自己的看法。

奥·威·施莱格尔对模仿说的批判首先从艺术的目的入手。曾有人认为艺术的目的是以某种方式描摹外在事物，制造事实的假相，让人信以为真，这就把艺术的目的定在"欺骗"观众上。如果艺术的目的果真在于"欺骗"，模仿说还可成立。但即使这样，艺术实践也难以支持这种理论。奥·威·施莱格尔认为只有雕塑、绘画和戏剧可以说是在模仿外物，建筑就什么也没有模仿，诗歌等语言艺术因为所用的媒介的局限，无法直接塑造事物的外观，也不可能模仿什么。而且即使是雕塑那样的三维形体也很难欺骗人的眼睛。一座雕像要想真的欺骗人，最好是给它粘上真的头发，穿上真的衣裳，涂上皮肤的颜色，但那就成了蜡像，尽管有了一定的欺骗性，却没有向真正的艺术靠近一步。如果说欺骗确是艺术的目的，无脚无手的半身雕像就算不得艺术。更何况"欺骗"决不应该是艺术的目的，"欺骗"的原则与艺术的本质格格不入。艺术在于象征无限，表现无限。如果"欺骗"说能够成立，那就从艺术中"排除了一切英勇、伟大、神奇和令人惊异的东西，而微末和平庸就被充作艺术的真正对象"①。欺骗性的模仿之所以不可取，还因为艺术家要"通过表象的魔法把我们置于陌生的世界中，以便他在那个世界中按他自己的原则来处理（对象）"②。陌生的世界就不是熟视无睹的日常世界，就不能从模仿现实世界中获得，而要去创造，创造就要依靠想象和幻想。想象和幻想也要从自然中拾取素材，然后加以改造重组。有鉴于此，

①②　安德里亚斯·缪勒编：《早期浪漫派的艺术观》，第292页。

奥·威·施莱格尔主张把亚里士多德的模仿说作如下修正:"艺术必须塑造自然"[1]。把艺术模仿自然改为塑造自然,应该说在理论上是有一定意义的。施莱格尔以拉斐尔和显微昆虫画师的对比来说明模仿与塑造之别。显微昆虫画师的目的是让人认识昆虫的解剖特性,必须准确地画出昆虫的形体构造,纤毫无遗地再现出所有细枝末节,不容稍许改动,如与标本不符,那就是错误的或失败的作品。与此不同,拉斐尔不是要让人认识画中的事物,而是要表现出无限的精神——上帝的神圣和人对上帝的虔敬之情,作品中的人物不过是他的媒介或工具。抱着这样的目的,当他作画时,他不必把模特儿的真实细节都画出来,他要加工和塑造,以求能表现出他所要表达的神圣精神,可以说他所画的圣母的相貌和仪表都不是对某一模特儿的机械模仿。他要弥补缺陷,突出有意味的地方。奥·威·施莱格尔认为,如果把模仿与创造结合起来,不至于妨碍浪漫精神的表达,模仿说就是可以接受的。

(三)关于浪漫艺术的论述。奥·威·施莱格尔既是早期浪漫派的首领和组织者,他就不能不对浪漫主义艺术的特点有所论述,不过他是在古今对比中显示和突出浪漫精神的。这是当时较为流行的作法。

奥·威·施莱格尔曾说:"对于艺术史来说,最有本质意义的是承认现代趣味和古代趣味的对立。"[2] 他所说的现代趣味就是浪漫主义的趣味或艺术观。他认为是那些承认古今对立的人为"与古代或古典艺术精神相对立的独特的现代艺术精神找到

① 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第294页。

② 同上书,第286页。

了浪漫的这个名称"①,这指的是席勒等人。

奥·威·施莱格尔从不同的侧面阐述了古今艺术精神的根本区别。首先他是这样来概括这种区别的:"全部古代艺术和诗的精神是雕塑性的,而现代艺术和诗的精神则是绘画性的,风景画般的。"②这是一种比喻性的说法,是按照卢梭所说的古代音乐的基本原则是节奏和旋律,现代音乐的原则是合声这种模式演化出来的。所谓"雕塑性的"就是立体的、全面的、求实的,以形似为基本原则,而"绘画性的(pittorest)"则是二维的、片面的,只是从某一特定的视角来观察对象,画出来的也只是物体的一个侧面,其他侧面全被舍弃。画家突出和强调的就是事物的某一侧面,他用它来表现那"片面的"艺术精神。这表明古代的艺术更接近物质,而现代艺术则更接近精神。对于古今艺术的差异,奥·威·施莱格尔还有另一种表述:"古代的诗是占有的诗,而我们时代的诗则是渴望的诗;前者坚实地站在现时的土地上,后者游动于回忆和预感之间。"③ 所谓占有的诗,就是着眼于现实,描写现实、反映现实的诗。古代的诗正是这样,从时间性的角度看,它就是站在"现在"这一维上。而现代的浪漫诗则是一种"渴望的诗",永不能在现实中得到满足和安宁,永不停息地追求现实之外的理想之物,总是表现出无限的渴求。从时间角度看,这种诗不是面向过去,就是面向未来,或者在过去和未来之间游移,被忽视的正是"现在"。回忆过去,是因为经浪漫主义者美化的中古是一首田园牧歌,是浪漫派向往的社会状态和生活方式;面向未来,是因为未来会产生现在所没有的新事物、新精神,它们或许

①② 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第286页。

③ 同上书,第301页。

可以满足浪漫主义者的无限的渴求。古今艺术的另一重大区别是统一与分裂、和谐与对立。奥·威·施莱格尔认为:“在希腊的艺术和诗歌中有着形式和材料的原始的无意识的统一;在新的艺术和诗歌中,就其仍保持其特有的精神而言,更需要的是二者作为对立而紧密地互相渗透。前者完满地解决它的任务,后者对于无限的追求能够在接近中得到满足,而同时由于某种不完善的假象而更容易发生判断错误。”① 这意思是说古希腊的艺术里,形式和质料本来就是一个东西,难以在形式和质料间划出一条界线来,两者处在尚未分化的统一体中。新的现代艺术已超越了原始的浑然一体的阶段,形式与质料虽然也紧密地互相渗透,但那是分裂之后作为对立面的互相渗透,形式和质料已判然有别。在古代希腊,艺术的目的是如实地描绘和表现实在的对象,这样的任务是可能完满地完成的,因而是和谐的;而现代的浪漫艺术由于追求的是无限,要表现的是无限,而无限根本无法达到,所以只能满足于对无限的接近,因而就缺少古代艺术的和谐性。从外在的艺术体裁和手法上看,“古代艺术和诗严格地划分为不同种类,而浪漫的艺术和诗则呈现出不可分解的混合状态”②。从古代文献中,我们确实看到史诗、抒情诗、悲剧、喜剧等等都是界线分明的,在内容和形式上都有一系列特有的规定,不同的体裁和手法不能混合使用。而浪漫艺术中,自然与艺术、诗与散文、严肃与戏谑、回忆与预感、精神性与感性、人间的与神圣的、生与死等等都紧紧地纠缠在一起。浪漫主义艺术家正是这样做的,弗·施莱格尔的小说《卢琴德》、诺瓦里斯的小说《海因利希·封·奥夫特丁根》都是由叙事、书信、独白、议论、诗歌片断

①② 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第301、303页。

等混合而成的，几乎无法分类，“小说”二字并不能准确地反映这种浪漫派独有的文学样式。

除以上简要提及的一些观点外，奥·威·施莱格尔在论述德国的语言和诗歌，中世纪的社会宗教和神话，民间歌谣，以及论述但丁、佩托拉克、阿里奥斯托、塔索、莎士比亚、歌德等人的创作时，也表述了许多值得注意的美学和文艺思想，此处不再详述。

第五节　弗·施莱格尔的美学思想

弗里德利希·施莱格尔(Fridrich von Schlegel，1772—1829)，是德国早期浪漫派的精神领袖和最具权威的理论家，是奥·威·施莱格尔的弟弟，在短命的浪漫派中，他的生命要算比较长久的了。弗·施莱格尔几乎一生都在研究、思考和写作，临死前仍在执笔，最后一个句子未及完成就弃世了。他写下的最后一个词是“但是……”，他的生命就终结在这个“但是”上，这似乎是他那充满矛盾的精神世界的一个象征。他的著作中论及审美问题的主要有《论希腊喜剧的美学价值》、《论歌德的〈迈斯特〉》、《批评片断》、《片断》、《观念》(也是一组思考片断)、《关于诗的谈话》、《古代绘画的第三次补充》等，此外，小说《卢琴德》中也有关于美学思想的讨论。

(一) 关于美的论述。弗·施莱格尔是浪漫派美学的代表人物，但他不仅没有系统的美学著作，就是在一般的文艺批评著作中也极少直接谈论美和审美问题。他的“片断”类型的著作有三种，总数有七百三十三条(其中有些出自诺瓦里斯和奥·威·施

莱格尔等人之手,后来被人剔除,所余不足此数),真正可算得上讨论美的条目只有三条。《观念(Ideer)》第八十六条集中地体现了弗·施莱格尔的美学观:"美是使我们想起自然的东西,因而也就是激起无限的生命充溢之感的东西。自然是有机的,因此最高的美是永恒的并且总是植物性的,这也同样适用于道德和爱。"① 这段话因为是孤立的片断,而且又极为简略,很难准确把握其真正含义。"美是使我们想起自然的东西"这半句可视为美的简要定义。所谓"东西(was)"当然不是某个独立的物件,而是物件的某些性质,如果这些性质使人想起了自然,那么美就出现了。这个定义中,关键性的词语就是"自然"。这个"自然"我们应该从谢林的自然哲学的观点去理解。谢林曾说:"自然是可见的精神,精神应该是不可见的自然"②。自然与精神是同一的,自然产品及其性质在每一个因次上都表现出不同的精神性。因此自然也是有机的,并且是植物性的,充满生命的气息,在达到生命的最高点之前总是欣欣向荣。正是这种性质激起了"无限的生命充溢之感",令人喜悦,并由此转化为美感。这同车尔尼雪夫斯基所说的"美是生活"有相通之处。两位立场正相对立的哲学家在美学上竟得出相类的结论,是颇耐人寻味的。

在《片断》第一〇八条,弗·施莱格尔提出了另一个对美的规定:"美是那既迷人又崇高的东西。"③ 前面那个定义是从深层揭示美的本质,这里则是从表层描述美的特征。美当然要附着在某一物上,显示为物的某些属性,当这些属性同时具备迷人和崇

① 《弗·施莱格尔选集》,第1卷第273页,建设出版社柏林—魏玛1980年。

② 见《西方著名哲学家评传》第192页,山东人民出版社1984年。

③ 安德里亚斯·缪勒编:《早期浪漫派的艺术观》,第203页。

高这两个条件时，这一物便显现为美。如果单纯迷人而不崇高，那就可能偏于感性，缺乏精神素质，因而显得软弱无力；如果单纯崇高而不迷人，则会令人生畏，使人疏远，没有亲切感。只有两个方面统一起来，事物才能显得美。把崇高当作美的一个因素，是因为浪漫派最崇尚精神，而崇高的根源正在于精神，包含着崇高的美才称得上是真正的美。

弗·施莱格尔与其他浪漫派中人一样，极为重视道德，并且把道德与美联系起来。《片断》第三三九条有这么一句话："内在的美和完善的特有的生命力在于善心。"[①] 这句话中的"善心"原文是gemüt，直译就是"感情"、"情绪"，但在这里它决不同于gefühl，是有道德的人特有的感情。弗·施莱格尔在同一片断中就指出"我们把有德性的伟人的天性叫做善心"。"内在的美"一语表明弗·施莱格尔承认还有外在的美，外在的美当是除人以外的其他物件的美，而人除了体貌特征之外，还有内在的品质，这种品质也可以用美或完善与否来称谓。一个人是否有内在美，是否完善，其根基全在于有否善心。这种善心温良敏感，善于体察，有这种善心才能显出高尚和宽厚的气质，显出深沉的美。在弗·施莱格尔看来，善心当然与理性有关，甚至认为"善心是崇高理性的诗"[②]，据此，则处于最深层的是理性，理性表现为善心，善心表现为美。这种观点是源远流长的伦理美学的余绪。

在另一处地方，弗·施莱格尔把美与人的本质直接联系起来，认为"美与真和善一样，也是人类本性的嫡生长子，并且与真和善有同样的权利，除了自己之外不服从任何人"[③]。这种观点

①② 《弗·施莱格尔选集》，第1卷第235页。

③ 同上书，第1卷第6页。

来自对人类本性的乐观看法，即性善说。根据性善说，人生来是善的，本质也是善的，只要将人类本质反映出来，就必显示为真、善、美。所以美源于人的本性，是人类本质的“长子”，其根源不在外物，也不受外物的制约，完全按自律(autonomie)行事。

弗·施莱格尔在讨论一般的美时语焉不详，但他有一篇题为《论希腊喜剧的美学价值》(1794)的文章，以古希腊喜剧为材料，较为深入地探讨了喜剧美学问题，而其中绝大部分实际上也都与一般的美学问题有关。

喜剧的功能是使人快乐，快乐与美是什么关系呢？“快乐本身就是美的。”[①] 这虽然不能理解为美就是快乐，但快乐至少是美的规定性之一，是美的本质中的不可缺少的要素。那么快乐是什么呢？弗·施莱格尔不满足于一般的表层的解释，不只是把快乐看成是愉悦的情感，而是向深处挖掘，把快乐与人的本质联系起来。“快乐本身是善的，同时也最感性地包含着一种较高的人类亲在(dasein)的直接享受(genuß)。它是人类较高本质的固有的、自然的、初始的状态。”[②]在现实生活中，快乐有多种多样，有些快乐不仅不是善的，而且很可能包含着邪恶的成分。弗·施莱格尔指的不是这种快乐，他指的是古希腊早期喜剧即阿里斯托芬时代的喜剧中所表现或激起的快乐，这种快乐把最轻松的东西与最高尚的东西、粗俗的东西与神性的东西结合起来，因而“包含着伟大的真理”[③]。这样的快乐才是善的，唯其是善的，它才从感性方面体现出对人类较高的亲在的享受。人类的存在方式有不同层次，从动物性的、亚人性的、普通人性的一直到较高的和最高的人性的存在。对较低存在的享受是感性的，缺乏精神

①②③ 《弗·施莱格尔选集》，第1卷第4页。

因素，因而不一定是善的。“人类较高的亲在”是超越于动物性和感性的存在方式，在这个阶段上人已经不受动物性的本能需要的强制和驱迫，其存在方式中已有了较多的精神因素，对这种存在方式的直观和反思就是一种享受，就是一种善的快乐，就是一种美。弗·施莱格尔还进一步指出，快乐就是人类的较高本质的、自然的、本源的状态，人的存在的本质就应该是快乐的，痛苦是不正常的非本质的状态。对上述观点，他还有另一种表述：“对人来说，最高的快乐乃是对无限本质的享受的一幅图画。”[①] 这是说快乐与人的无限的本质（费希特对人的看法）直接相关，人可以享受这种无限的本质。这些观点不禁令人想起马克思的见解“人以一种全面的方式”“把自己的全面的本质据为己有”，而这是一种“能动和受动”并且“是人的一种自我享受”。只是施莱格尔尚无马克思所具有的那种清晰和深度。

快乐的另一根本特征是它能消除生命与精神的界限，把两者融合起来。弗·施莱格尔认为：“生命和精神在人身上本来是不可分的，生命的纽带联结着精神。”[②]但人生的痛苦却使生命与精神分裂开来，人的精神可能升华到圣洁的崇高境界，可能无比的充实和丰富，而生命却受到压抑和摧残，有时甚至在精神高扬的同时，生命却熄灭了，一些伟大的悲剧英雄的命运就是如此。与此相反，喜剧性的快乐却能完全消除生命和精神之间的界限，使两者合而为一，生命充溢着精神，精神渗透于生命，或者说生命就是精神，精神就是生命，当精神升华飞扬时，生命也受到促进和激发，更具活力和生气。换言之，在喜剧性的快乐中，人的身心完全融合，达到高度的振奋。

①② 《弗·施莱格尔选集》，第1卷第4页。

美的快乐或快乐的美还有一个重要特点或者说条件，即它必须是自由的。“美的快乐必须是自由的，必须是无条件地自由的。即使是最微小的限制也会剥夺快乐的更高的意义，并因此也剥夺了它的美。”[①] 在历史文献中，我们常看到政治自由、思想自由、言论自由等，很少看到自由的快乐之类的字眼。弗·施莱格尔指的是人的快乐可能受到利益、强权甚至人自身的弱点（奴性、虚荣等）的影响，被迫地表现出快乐，这时快乐就变了质，令人觉得难受。当快乐不受任何外在条件的限制，也不受内在需要的驱使，摆脱了一切世俗利害的羁绊时，就是发自生命和精神深处的自由的快乐，天使般地圣洁无瑕，这样的快乐就是美的。弗·施莱格尔还从反面指出：“对快乐的强制总是丑的，那只能是一幅否定和败坏的图画。”[②] 当人被迫作出欢乐的样子时，必然透露出某种丑态，看不到任何美的影子。

在弗·施莱格尔的美学思想中，还有一点易致误解，即有人因他是贵族出身，又竭力崇尚精神而蔑视世俗生活，很可能认为他在美学上也以精神贵族自居，并因而把艺术和审美活动归于少数人，把喜剧的快乐和美都看成是少数人的特权，与普通大众无缘。其实不然。在十八世纪的德国，尚有一股强大的势力竭力维护所谓高雅趣味，要求艺术作品使用高雅的语言，不能把市井俗语带进艺术。弗·施莱格尔在指出希腊喜剧以人民大众的语言来写作和表演时，却认为这是一个优点，因为“快乐和美并不是学者、贵族和富人的特权；它们是人类的一种神圣财富”[③]。他称赞希腊艺术家尊重人民，尽力让未受过教育的普通人理解最

①② 《弗·施莱格尔选集》，第1卷第6页。

③ 同上书，第8页。

高的美。这表明弗·施莱格尔在美学上并不是藐视群众的精神贵族。

（二）一般艺术论。在弗·施莱格尔的行文中，“艺术”与“诗”常常是同一的，他的诗论在很大程度上就是一般艺术论。他曾提到过诗的定义问题，不过他认为“诗的定义只能指出诗应当是什么，而不能指出实际上曾经是什么和现在是什么。否则，最简要的定义就会是：诗是某个时代和某个地方叫做诗的东西”①。根据这种看法，他就以指出诗应该是什么的方式来规定诗即艺术的本质。

诗应该是什么呢？或者说诗应该有什么特性呢？首先，“诗的应有任务，似乎是再现永恒的、永远重大的、普遍美的事物”②。永恒、重大、普遍美的事物不是外在的普通现象。外在的有机和无机的存在物不管其寿命有多长，总是要变异、消亡或转化为其他事物，对人也只有暂时的外在的意义，也不可能是普遍的美，因为普遍的美必须在任何时代、任何地方，对于任何人都能显示出美的价值，因此只有精神和普遍的人性才是这样的事物，才有这样的本质属性。在弗·施莱格尔看来，自由、道德和爱就是这类永恒的东西，因为它们可视为一些观念，而观念像黑格尔所说的绝对精神一样，在地老天荒之后也仍然存在。“再现永恒的、永远重大的、普遍美的事物”，实际上就是再现这类观念性的事物，或者再现足以体现这类观念的对象。诗人的寿命是有限的，他只能生活在特定的时代，他能“体现他自己的年代”，但他

① 《片断》第114章，见《十九世纪西方美学名著选》（德国卷），第316—317页，复旦大学出版社1990年。

② 伍蠡甫主编：《西方文论选》，下卷第327页。

同时也"和谐地糅合着所有的时代与季节,过去、现在与将来",这样他就"忠实地再现了永恒或完整的时间"[1],再现了永恒本身。在论及诗的这种任务时,弗·施莱格尔还提到诗也要解释"存在的谜和生命的错综复杂",这是因为永恒和普遍为存在的总体所固有,有限的存在和生命都是永恒的链条上的一环,都是永恒的体现。它们之所以存在并且正是如此存在对人来说确实是一个谜,正如维特根斯坦所说,"神秘的不是世界如何,而是其存在"[2]。存在本身就是永恒的谜,而弗·施莱格尔心目中的诗就要对存在之谜寻求解释,诺瓦里斯的《夜之赞歌》、《墓地悲歌》之类大概就是这类的诗。

这同一层意思,弗·施莱格尔还有另一种表述,即诗要表现人心中的神性。他曾设问:"难道人心中的神性的柔和的反光不正是一切诗的真正的灵魂和燃烧的火花吗?"[3] 这种思想来源于斯宾诺莎。斯宾诺莎哲学是以神学形式出现的实在论,他的神是自然神,是宇宙总体存在的性质和规律的体现,他所说的"神是万物之因"、"神是无限圆满的"等等都应在自然神论的意义上去理解。弗·施莱格尔通过谢林去理解斯宾诺莎,神的性质就有了变化,由自然神变成了精神性的神,突出了其中的神秘主义成分,并由斯宾诺莎所说的"思想是神的一个属性"[4]、"人心的观念和知识同样存在于神内,并由神而出"[5]、"人的心灵具有神的永恒无限的本质的正确知识"[6]等引申出人的心灵具有神性

---

① 《西方文论选》,下卷第327页。

② 维特根斯坦:《名理论》(逻辑哲学论),第87页,北京大学出版社1988年。

③ 《弗·施莱格尔选集》,第2卷第163页。

④⑤⑥ 斯宾诺莎:《伦理学》,第46、67、86页,商务印书馆1991年。

(gottheit),而表现这种神性正是诗的灵魂。他甚至认为必须尊敬斯宾诺莎,热爱斯宾诺莎,完全成为斯宾诺莎那样的人才能作诗人。人心中的神性就是一种观念,例如无限、圆满、至善、爱等,把这些表现出来,就如同神性的反射,在心灵之外形成柔和的回光,仿佛灵魂在燃烧,时时迸发出耀眼的火花。

其次,弗·施莱格尔认为诗不仅是一种表达和表现,也是一种透辟的观察和理解,其中还包含着使事物理想化的成分。《关于诗的谈话》中有些部分是对话的形式,参加对话的人物有安东尼奥、罗塔里奥、鲁多维柯、卡米拉、马尔库斯、安德莱西等,这实际上都是耶拿浪漫派小团体的成员的化名。他们的谈话并没有争论,而是互相补充地阐述了浪漫派关于诗的看法。其中"马尔库斯"在谈到"说教(didaskalischl)诗"时,有这么一段话:"无可争议,诗的本质正是这种对事物的较高的理想的看法,既是对人,也是对外在的自然"①。这段话里的"看法"原文是 ansicht,这个词是由动词 ansehen 演变来的,其意义有注视、观看、看出、看作等项。在这段话中,"对事物的较高的理想的看法"的深层含义比字面显示的要复杂得多,主要有如下两层。第一,"较高的"这个限制词是相对于普通的对事物看法而言的。普通的看法就是把物只看做没有灵气的僵死的各自独立而又没有发展的存在,这是谢林之前的物理学的看法。在谢林的自然哲学(主要就是一种哲学化的物理学)中,出现了"物理学的佯谬(paradox)",即物理学不再局限于外在的物质属性,对光、电、磁等现象的谢林式的解释明显地离开物质向普通的世界精神倾斜,把物视为精神发展的不同阶段,物不再是消极的缺乏生气的物。第二,"理想

① 《弗·施莱格尔选集》,第2卷第167页。

的"就是按主体自己的理解和神性的力量(dirinatorischen krafe,也来源于斯宾诺莎),来构造超物理的物性,即观察出或看出事物的不同寻常的属性,也就是创造出只对人才存在的意义和价值来。这样,无论是人自身还是外在世界都会显出前所未有的光芒。关于物性与诗的关系,弗·施莱格尔还说过这么一句话:"如果你深入到物理的内部,你就能窥见诗的秘密"①。这是很奇特的思想,也只有放在斯宾诺莎和谢林哲学的背景中去才能理解。在这两位哲学家看来,最深层的物性乃是神或精神的无限性、永恒性、圆满性、绝对性的表现,浪漫主义者心目中的诗的内在本质正是这些属性,诗的本质与物的本质是一致的,领悟了内在的物性,就领悟了诗思。

再次,弗·施莱格尔还把诗与宗教联系起来,认为"诗和哲学是……宗教的不同领域,不同形式或不同的要素"②。要理解这种思想,还必须了解弗·施莱格尔的宗教观。不必讳言,在他的宗教观中肯定有神秘主义的甚至迷信的成分,但也有从社会文化角度对宗教的认识。宗教的存在有其必然性,在西方的社会生活中宗教也起过某些正面作用。弗·施莱格尔曾把宗教看作教育的补充和替代物(《片断》第二三三条),看作教育的一部分,看作人性的一个环节(《观念》第十四条),人在宗教中能不断地深入无限,而哲学和诗的目的都是探索和表现人性和无限,两者结合起来正相当于宗教的作用。而且宗教从来都不能离开诗,诗是宗教的必要的组成部分,《圣经》中有"诗篇",其中的故事也是广义的诗,宗教活动要有唱诗班演唱圣歌,传播福音也要用到诗歌这种形式,因此,"没有诗宗教就会变得暗淡、虚假和丑陋"③,

①②③ 《弗·施莱格尔选集》,第1卷第276、269、283页。

只剩下枯燥的说教，如同没有血肉的骷髅，令人讨厌，难以深入人心。

诗和哲学是宗教的不同领域和存在方式，各自担负着不同的任务，哲学使宗教获得逻辑的外观，似乎神的存在和万能的本性是可以证明和推论的。但证明和推论并不能感动人，这就需要诗。因此，“在哲学终止的地方，诗就开始了”①。这样看来，诗和哲学又不是平行和并列的关系，而是一前一后接力的关系，各自伴送宗教一段路程。

复次，诗与神话是一致的。弗·施莱格尔竟认为“神话和诗，二者是一个东西，密不可分”②，至少“诗的内核，诗的中心应当到神话和古代神秘剧中去找”③。既然如此，要了解诗的本质，首先就应该了解神话的本质。《关于诗的谈话》有一部分的标题是“关于神话的谈话”，但其中讨论的主要是所谓“现代神话”。弗·施莱格尔认为，十八世纪后期的文学不及古典文学，是因为没有神话，因此要创造现代神话。古代神话的特点是与感性世界相关，按照外在的感性形象来创造神的世界；而“新的神话则与此相反，必须产生于精神的最深处”④，必须是现代精神的化身。由于现代神话的最重要的特点就是精神性，因此它不能产生于唯物论或实在论的土壤，而必然从唯心论或观念论中生长出来。这种唯心论就是费希特和谢林哲学，其核心就是精神和自我，把一切看成精神的体现，看成自我的设定，这就需要一种神话式的观照。所以新神话的特点就是精神性、自我决定性。此外，弗·施莱格尔还把神话看作“自然的艺术作品”、“周围自然的一种象形

①③　《弗·施莱格尔选集》，第1卷第269、273页。

②④　同上书，第2卷第160、159页。，

文字式的表现”，我们透过神话可以窥见自然的底蕴。神话既有这些性质，而诗与神话又是一个东西，那么诗也就有这些性质。要注意的是，在谈到唯心论时，弗·施莱格尔没有提谢林的名字，多次出现的仅仅是唯物主义者斯宾诺莎的名字，但他实际上是以谢林的眼光来看待斯宾诺莎，把这位哲学家唯心主义化了。

（三）浪漫的诗。弗·施莱格尔是浪漫主义理论家，在他的审美理论和一般艺术论中，已明显地表露出浪漫主义的倾向。为了突出他的理论中的浪漫主义特色，这里把他直接有关浪漫诗的论述集中起来作一简要的考察。

（1）浪漫的诗是无所不包的诗，是所有文学形式的融会。《片断》第一一六条较为集中地讨论了浪漫主义的诗，简要地规定了浪漫诗的根本特性：“浪漫的诗是一种进步的包罗万有的诗。”[①] 这似乎是弗·施莱格尔给出的浪漫诗的一个定义。这个定义的要点有两个，一是“包罗万有的”，二是“进步的”。所谓“包罗万有的诗”是说浪漫的诗包括一切文学形式，并有超越于文学之上的社会功能，它把个别的诗的形式统一起来，并把诗与哲学和雄辩术联系起来，同时也应该把一般的诗与散文、天才与批评、艺术诗与自然诗融合起来。可见弗·施莱格尔所说的诗并不是通常意义上的与散文相对的诗，而是一种新型的混合性的文学样式，他自己的创作就实践了这种主张。“进步的”一词不应从与“落后的”相对立的意义上去理解。弗·施莱格尔用这一词表达的是“不断向前发展”的意思。在同一条“片断”中他对此作了进一步的具体说明：“浪漫的诗尚在形成中，而它的

① 《弗·施莱格尔选集》，第1卷第204页。

固有本质恰恰在于它永远在形成，不可能圆满完成。”[1] 而其他类型的诗却都已固定下来，可以彻底分析了。用当代的术语来说，浪漫的诗乃是开放的诗，它不断演变，不断纳入新的要素，产生新的特点，任何一种理论都不可能穷尽浪漫诗的基本特征。由于浪漫诗永远处于形成之中，它就不受任何诗学教条的约束，享有无限的自由，诗人想怎样写就怎样写。

（2）浪漫诗是诗人（艺术家）的自我写照。表面上看，诗（即文学作品）是在描绘各种赋有诗意的个性，但实际上却“完满地表现了作者的精神，以致于有些艺术家只想写一部小说，却无意间描绘了自己”[2]。在弗·施莱格尔看来，文学作品不管描写的是什么，离作者有多远，到头来表现的总是作者个人的思想感情。因此，《卢琴德》表现的是弗·施莱格尔自己，《海因利希·封·奥夫特丁根》表现的是诺瓦里斯本人。

（3）浪漫的诗是感伤的诗。自英国作家劳伦斯·斯特恩（Laurence Sterne，1713—1768）于 1768 年出版了小说《在法兰西和意大利的感伤的旅行》之后，“感伤”一词就在欧洲流行开来，而席勒于 1795 年发表的论文《论素朴的诗和感伤的诗》又使这一术语在德国扎下根，并被用到文学批评和美学中去。弗·施莱格尔也经常使用“感伤的”一词，他认为“把艺术作品分为素朴的与感伤的这种作法运用于艺术判断可能更有成果”[3]，并把感伤视为浪漫主义的一个重要特征。

《关于诗的谈话》中有一部分的标题是“关于小说的信”，弗·施莱格尔在那里讨论了一般的小说问题，认为小说都该是浪

---

①② 《弗·施莱格尔选集》，第 1 卷第 205 页。

③ 同上书，第 168 页。

漫的，而且“小说”与“浪漫的”两个词同源，因此“小说是浪漫的(roman ist romantisch)”这个句子甚至是一种同义反复。“关于小说的信”用较大的篇幅讨论了弗里德利希·里希特尔的小说。弗里德利希·里希特尔(1763—1825，笔名“让·保尔”)写过一些描写小人物命运的小说，其中都有一种感伤的情调。当时有人对此持否定态度，而弗·施莱格尔却极力为之辩护。他说：“按照我的观点，按照我的语言用法，在幻想的形式中描绘出感伤的题材正是浪漫的。”[①] 那么什么是感伤的呢？弗·施莱格尔认为主要的标志就是“情感占主导地位，并且不是感性的，而是精神性的情感”[②]。感伤的作品里确实是以情感为主，无论是斯特恩的《感伤的旅行》，还是让·保尔的《西本凯斯》都以主人公的情感为转移，事物的价值和意义都取决于主人公的情感。弗·施莱格尔把情感分为感性的和精神的。感性的情感与人的感性本质和需要有关，即有关饮食男女的情感，这种情感不可能是感伤的；精神的情感与人的理性本质和人的心灵需要有关，是超越于利害之上的高尚的情思，这样的情感才可能是感伤的。“这种情思的根源和灵魂就是爱，在浪漫主义的诗中必须到处都或隐或现地飘浮着这种爱的精神。”[③] 有了爱的精神或精神的爱，就有了精神性的情感，也就有了感伤的情调，就成了浪漫的诗。

(4) 奇异、怪诞和自白也是浪漫诗的特征。《片断》第四二九条谈到中篇小说、童话诗和浪漫诗都应当是新奇、怪异的，因为它们要引人入胜和令人激动。“关于小说的信”中弗·施莱格尔借讨论让·保尔的小说的特色之机，肯定了怪诞和自白是浪漫主义的一大要素：“我维护并冒昧地主张，这种怪诞和自由

①②③ 《弗·施莱格尔选集》，第2卷第176页。

乃是我们这个非浪漫时代的唯一的浪漫主义成果"①。这里的"新奇、怪异"和"怪诞"作为浪漫主义的特征很容易理解，但把"自白"也与之相提并论则可能令人觉得诧异。原来，"自白(bekenntnisse)"还有忏悔的意思，即毫不隐瞒地把自己的不为人知也不便为人知的行为，也就是所谓隐私赤裸裸地暴露在众人面前，诚实地袒露自己的内心世界。这是一种惊世骇俗的举动，在常人看来也是一种怪诞。弗·施莱格尔写的《卢琴德》披露了他自己与多罗苔亚的恋情的细节，受到俗人和批评界的猛烈攻击；卢梭的《忏悔录》是"一幅完全依照本来面目和全部事实描绘出来的人像"，却受到了弗·施莱格尔的热烈赞扬，称这部作品是"最卓越的小说，而《新爱洛绮丝》则只是一部平庸之作"②。

(5) 浪漫诗应当是真实的，应当反映时代。浪漫主义者主张创作自由，崇尚想象和幻想，维护文学中的奇异和怪诞，这就给人一种印象，觉得他们必然是脱离现实、违背历史的，从他们的创作看，也不能不说的确有此弱点。但他们在理论上却持相反的态度，要求诗要以历史为基础，要成为时代的镜子。弗·施莱格尔指责古代的诗完全依赖神话，忽视历史素材。古代的悲剧不外是一种游戏，那些描写与人民有关的事件的诗人则要受到处罚。"与此相反，浪漫的诗则完全建立在历史的基础上，这一点远远超过人们所了解和相信的"，"真实的历史是一切浪漫诗的基础"③。当然，他所说的真实的历史是个人精神的历史，是个人的经验和感受。关于浪漫诗要反映时代，他说得更加明确："只有它

①② 《弗·施莱格尔选集》，第2卷第172、182页。

③ 同上书，第1卷第178、181页。

(指浪漫的诗——引者)能同史诗一样成为周围世界的一面镜子。"① 这表面上很像通常所说的现实主义的文艺观,但实则不然,因为弗·施莱格尔所说的世界也主要是精神的世界,镜子也是精神的镜子,指的是浪漫的诗要反映特定时代的精神生活。

(6) 浪漫主义的反讽。浪漫主义的基本动机是反抗平庸,而日常的现实生活又正是令人难以忍受的庸俗、呆板,充满惰性,缺乏生气,于是浪漫主义者便以一种特有的态度来对待尘世生活,这就是浪漫主义的反讽。

弗·施莱格尔所说的反讽(lrone)也含有讥刺、嘲笑之义,但这种成分很少,在他的笔下,这个词另有含义。第一,"反讽是佯谬(paradox)的形式。佯谬是一切同时既善良又伟大的东西"②。"既善良又伟大的东西"当是指极崇高、宽厚的人格,有这种人格的人高踞人寰之上,俯瞰众生,嘴角现出悲天悯人的微笑。这怎么会是佯谬呢?paradox 有似非而是的意思,极伟大的人格行为处世非同一般,表面上可能超越常规或悖于常理,显得反常乖戾,故而称为佯谬。当这种佯谬以某种具体形式表现出来时(例如以语言),就成了反讽。第二,"反讽是对永恒锐敏的清醒的意识,是对无限完满的混沌的意识"③。这里反讽成了主体对于自身的睿智的自我意识,就是清楚地认识到自己对于宇宙、社会、人生已有透彻的了解的意识,同时也是对无限混沌的意识。混沌(chaos)在西方哲学中是宇宙的初始状态,是万物之母,清楚地认识到混沌,也就认识到万物的本源,性质和归宿,一个人就有了大彻大悟之感。以这种态度对待世界和人生,也是一种反讽。第三,关于反讽,弗·施莱格尔还使用过另一个词 zyrris-

①②③ 《弗·施莱格尔选集》,第 2 卷第 205、172、271 页。

mus——玩世不恭。《片断》第十六条以较缓和的口气表达了如下意思:玩世不恭的本质在于把自然置于艺术之上,把道德置于美和科学之上,只以精神的眼光看待世事,无条件地蔑视一切经济上的价值和政治上的荣耀。这也正是反讽的应有之义。

除以上几点之外,弗·施莱格尔也谈到过想象、幻想、独创性、激情等浪漫主义的一般特色,因为没有什么特殊性,兹不赘述。

德国浪漫派的美学思想不止上面简单介绍的一些,早、中、晚期各派浪漫主义者中都有一些人写过美学著作,讨论过美学问题。例如,弗里德利希·施莱尔马赫(1768—1834),写过一组讨论《卢琴德》的书信,作过几次美学讲演,死后这些讲演就以《美学讲演》的题目刊行于世。让·保尔写有《美学初阶》,约瑟夫·格雷斯(1776—1848)写有《艺术箴言》、《北极光》、《亚细亚世界的神话史》,克莱门斯·布伦塔诺(1778—1842)写有《国家史中理想时代片断》,路德维希·阿尔尼姆(1781—1831)写有《论民歌》,约瑟夫·艾辛道尔夫(1788—1857)写有《德国诗歌文学史》,亚当·谬勒(1770—1829)写有《略论风景画》,等等,这些著作中都有某些值得注意的浪漫主义的美学思想,但因篇幅所限,不能一一评述。

第七章　席勒的美学思想

第一节　生平和人道主义美学体系

约翰·克利斯朵夫·弗里德利希·席勒(Johann Christoph Friedrich Schiller,1759—1805),是德国伟大的诗人、剧作家和美学家。他的《欢乐颂》乘着贝多芬交响乐的翅膀已经在全世界每个角落传扬，他的名剧《强盗》、《阴谋与爱情》、《威廉·退尔》、《华伦斯坦》等也使他饮誉全球。他生活的时代正是欧洲革命动荡的时期，而当时的德国正处于分裂、落后、畸形的形势之中。席勒一生都向往着改变世界，推翻封建专制制度，建立欢乐平等的自由王国。1773—1780 年在卡尔军事学院期间，他就在令人窒息的"奴隶养成所"的环境中，研读了莎士比亚、卢梭、歌德和其他"狂飙突进"派诗人的作品，并开始文学创作，以《强盗》(1781)和《阴谋与爱情》(1784)等作品积极投身"狂飙突进"运动。因此，他曾遭受卡尔·欧根公爵的处罚，生活无着，经济拮据，健康受损，游走于魏玛、莱比锡、耶拿和德累斯顿之间。1788 年由歌德推荐，席勒接受了耶拿大学历史学副

教授聘书，并于次年5月11日赴耶拿就任教职。1789年法国大革命爆发，他始而兴高采烈，并欣然接受巴黎国民议会授予他的"法兰西共和国名誉市民"的称号。后来，由于对法国大革命的暴力方式感到失望，加上身患肺病，因此在丹麦王子奥古斯丁堡公爵的资助下，转而研究康德哲学和历史，并编辑《新塔莉亚》杂志(1792—1793)和文学月刊《季节女神》(1795—1797)，进而研究美学，并发表了一系列美学论著。1794年与歌德正式订交，并在歌德的鼓励下重新开始诗歌和戏剧的创作，两人共同推进德国文学，达到了古典现实主义的高峰。席勒的主要美学著作有:《审美教育书简》(1793—1794)、《论美书简》(1793)、《论秀美与尊严》(1793)、《论激情》(1793)、《论素朴的诗和感伤的诗》(1795)、《论崇高》(1793—1794)、《论悲剧题材产生快感的原因》(1791)、《论悲剧艺术》(1792)、《论运用美的形式的必然界限》(1795)等。

席勒是一位伟大的人道主义者。他不仅以他的优秀剧本和杰出诗篇，而且以他的美学著作，为实现人道主义崇高理想而探索战斗。海涅说:"席勒为伟大的革命思想而写作，他摧毁了精神上的巴士底狱，建造着自由的庙堂。"① 歌德说:"贯穿席勒全部作品的是自由这个理想。"② 自由、平等、博爱是十八世纪启蒙主义所有思想家的要求，也是当时人道主义思想体系的核心内容。席勒的美学体系就是在探索实现这一人道主义理想的过程中产生和形成起来的。这种探寻获得人类自由的过程，使得席勒的思想发展分为了三个时期:(一)"狂飙突进"时期(1759—1787)，

① 海涅:《论浪漫派》，第47页，人民文学出版社1980年。

② 《歌德谈话录》，第108页，人民文学出版社1980年。

（二）研究历史和康德哲学时期(1787—1794)，(三）魏玛古典文学时期(1794—1805)。席勒的思想发展逻辑是：他要实现人类自由这一理想，但又不满意于像法国大革命那样的暴力革命方式，他从他所处的时代和落后畸形的德国现实出发，通过对抽象人性的先验分析，从而把实现自由理想的使命交给了艺术和美，把维护和争取人的尊严的职责托付给了艺术家们，就形成了他的人道主义美学体系。这个人道主义美学体系，最早在他的哲理诗《希腊诸神》(1788)和《艺术家们》(1789)之中以诗的形象显现蓝图，而在《审美教育书简》之中得到了最完整、最系统和最充分的表现。

《审美教育书简》是席勒于1793—1794年，写给丹麦亲王弗里德利希·克里斯迪安·奥古斯丁堡公爵的一系列书信。最初是六封，第一封是1793年7月13日发出的。1794年秋，席勒开始整理这些书简，增补到二十七封，并于1795年8月结束了修订工作，刊登在《季节女神》月刊上。在杂志上刊登时，在第一封信的前面引用了卢梭的《新爱洛绮丝》第三章的题词作为前言，题词是："如果理性创造了人，那么感觉引导着人。"由此可见，《审美教育书简》是为酬谢资助他进行康德哲学(包括美学，或可以说主要是美学)研究的奥古斯丁堡公爵而写的，贯穿其中的就是康德的哲学思想，并且思索的是有关人之为人的(人道或人性)问题。这从上引题词可见一斑，而且书简发表时的标题就是《关于人的审美教育书简》。

席勒自己并没有创立一个独立完整的哲学体系，而是从总体上接受了康德的"批判哲学"体系，并从这个体系出发来建构自己的人道主义美学体系。他自己就曾明确地说出过这点。在《论美书简》中，席勒这样说："我在这里更多地是作为康德主义

者在讲话，因为我的理论归根到底可能难免于这种责难。"[1] 在《审美教育书简》中也说得很明白："我对您毫不隐讳，下述命题绝大部分是基于康德的各项原则。"[2]

具体来说，席勒主要是借用了康德哲学的人道主义构架和先验的分析方法。说到底，康德哲学就是要探求这么一个关系到人类最终前途的问题：自然向人（人类社会）的生成。因此，一方面，康德哲学是把人当作目的的人道主义，另一方面，康德哲学的《纯粹理性批判》、《判断力批判》、《实践理性批判》正是依循着这个"自然向人的生成"的顺序结构的，而且把美学当作了由自然的必然王国通向人的自由王国的中间环节。康德的这一构想，完全被席勒所接受了，并由席勒加以改造，显得更加现实化和丰富化。这就决定了席勒美学体系的人道主义性质。

此外，席勒运用了康德的先验方法。在《论美书简》中席勒说："为了使你了解我的理论，我有两条途径：一条是非常引人入胜而便捷的，借助经验的途径，而另一条是不大吸引人的，借助推理的途径。请允许我挑选后一条途径；因为它如果有一次通过了，其他的就会更令人愉快地通过。"（第二封信）在《审美教育书简》中他说："总之，美只能表现为人性的一种必然条件。我们现在必须提高到人性的纯粹概念上，因为经验只是说明个别人的个别状态，而决不能表现出人性。因此，我们必须由它的这种个别的、变化着的表现方式中揭示出绝对的和不变的东西，尝试着通过去掉一切偶然的限制来把握人性存在的必然条件。虽然这

---

① 曹俊峰译：《秀美与尊严—席勒艺术和美学文集》，文化艺术出版社 1996 年，以后凡未注明出处的引文皆出自此。

② 徐恒醇译：《美育书简》，第 35 页，中国文联出版公司 1984 年。

种先验的方法会暂时使我们脱离现象的熟悉的圈子和事物的生动显示，而停留在抽象概念的纯粹领地。但是，我们是要寻求认识的不可动摇的牢固基础，谁要是不敢突破现实，他就决不会赢得真理。"（第十封信）由此可见，席勒承接了康德的先验抽象的分析方法，而用它来为美寻求到一个牢固的人性的基础，即切入人性本身进行深入的分析。这种先验抽象方法的运用也决定了席勒美学思想的人道主义体系。

正是这种哲学的构架和方法的人道主义，使得席勒美学思想体系的人道主义显示出了它的特点，即围绕着"人性完整"这一人道主义中心议题进行分析论证。具体地说就是：从对近代社会破坏"人性完整"的愤怒谴责出发，运用先验抽象的方法分析人性，从而寻求到美和艺术并使它们具有拯救人类，恢复"人性完整"的崇高使命，使"自然向人（人类社会）的生成"的人道主义理想得以实现，而这"必须通过审美教育的途径，因为正是通过美，人们才可以达到自由"（第二封信）。这些都最集中、最完整地反映在《审美教育书简》之中。

在《审美教育书简》中，席勒对近代封建主义和资本主义社会进行了批判，对古希腊罗马社会表示了憧憬。

席勒从康德哲学关于感性与理性的分裂和"自然向人的生成"的理想出发来谈美学问题。他认为，人作为自然的一部分是自然的人（感性的人），但是，人还有能力通过理性把必然的产品改造成为自由选择的产品，即人也能成为理性的人（道德的人）。当人意识到自己是人的时候，就处在国家之中。然而，需要根据单纯的自然法则创造国家比他按照理性的法则创造国家要早些。而自然国家是以权力为基础的，它只适应于自然的人（感性的人），与道德的人（理性的人）是相对立的，可是达到成年的民

族就要力图把自己的自然国家变为道德的国家。要实现这种转变，不能像钟表匠那样把发条停下来进行修理，这就需要在国家机器运转的情况下进行修理，就要为社会寻找一个从自然国家改变为道德国家的支柱。这个支柱就是“性格完整”。他认为：“性格的完整必须在有能力和有资格用自由的国家代替必然的国家的民族那里才找得到。”（第三、四封信）近代封建主义、资本主义社会的人是没有“性格完整”的，而只有古希腊人才具有“性格完整”。首先，古希腊人是全面的人，“他们把想象的青春性和理性的成年性结合在非常优美的人性里”；近代人则是片面的人，每个人身上只发展一部分能力。其次，古希腊人是个体与族类统一的人，每个希腊人都可以作为自己时代的代表，而个别的近代人就不敢这样做。这里的区别的根由在哪里？席勒认为，古希腊的民主政体还没有破坏人性的和谐统一，而近代的封建主义、资本主义制度及其科学划分和专业分工导致了人性的分裂。因此，他猛烈地抨击了近代社会：“现在，国家和教会，法律和习俗都分裂了；快乐和劳动分离了，手段和目的，努力与奖赏分离了。永远钉在整体的单个小断片的人，自己成了断片；由于总是听着他发动起来的轮子的嘈杂声，人不能发展自己本质的和谐，而且不是他表现自己的自然的人性，而是他仅仅成了自己的职业和自己的学问的痕迹。”（第六封信）

很显然，席勒这里是脱离了社会的经济关系作纯粹的人性分析，因而在历史观上是唯心主义的，但是，它对近代封建主义和资本主义社会制度的批判是一针见血的，对于人民的革命意识的加强也是非常有益的。尤其值得注意的是，席勒已经有意无意地涉及到了近代社会的“异化”问题。当然，由于他是从人性的抽象分析的角度切入“异化”问题的，而不像马克思在《1844 年

经济学—哲学手稿》中从社会经济基础入手分析“异化劳动”，并规定了“异化劳动”的四个规定性(1.劳动产品对劳动者的异化；2.劳动者对劳动的异化；3.劳动者对人的族类本质的异化；4.人对人的异化，即阶级的产生)，而且进一步追溯到“异化劳动”的根源——私有制，并把社会改造规定为对“异化劳动”的克服和对私有制的扬弃，最终为人类设定了共产主义的美好远景。这体现了历史唯物主义的必然力量，而席勒的历史唯心主义只使他在人道主义的抽象人性论的范围内揭露了近代社会产生“异化”的现象，而且只能把社会改造寄托在恢复古代希腊罗马社会的“人性完整”的乌托邦之上。

正是为了实现“人性完整”这个理想，席勒在康德哲学中找到了美和艺术。为了论证美和艺术能使人性完整，他首先运用康德的先验方法对人性进行了抽象的分析。

通过分析，席勒认为，人性包含着两个基本概念：人身上稳固存在着的“人格”和不断变化着的“状态”，即自我及其规定性。两者在“必然本质”(又叫“神性”，即完整的人性)中是统一的，而在“有限的本质”(即经验中的人)中则是区分开着的。“由此对人产生着两种对立的要求，两种理性—感性本性的基本法则。第一种要求要求绝对的现实性；人应该使一切只有单纯形式的事物实现，他应该在现象中显示自己的一切才能。第二种要求要求无条件的形式性；人应该在自身中消灭只是世界的一切事物，并且把和谐导入自己的一切变化之中；换句话说，他应该显示出一切内在的东西，并把形式赋予一切外在的东西。”(第十一封信)这两种要求又产生了两种任务，即把我们之内的必然性的东西变成现实的东西，并且使我们之外的实在的东西服从必然性法则。这两种任务由两种强大的对立的力量，即“冲动”驱使着去完成。

第一种叫感性冲动，来源于人的肉体存在或他的感性本性，它要求有变化，要求时间有内容。第二种叫形式冲动，来源于人的绝对存在或理性本性，它要消灭时间，消灭变化，要使实在事物成为必然的和永恒的事物，并让必然的和永恒的事物成为实在的事物，即要求真理和权利。感性冲动只创造条件，形式冲动就提供法则。但是，这两种对立的冲动并不在相同的客体中相互矛盾，因此就产生了相互作用的概念。由于两者的相互作用，当处于经验之中的人们能同时意识到自己的自由，又感到自己的存在，既感到自己是物质又感到自己是精神时，就会在人那里出现一种新的冲动——游戏冲动。游戏冲动使感性与理性、内容与形式、客体与主体相互统一起来，使人自由地显现为客体。因此，游戏冲动就使人达到自由，恢复人性的完整，而游戏冲动的对象就是美，所以，也就是美使人恢复人性的完整。

席勒追随康德，把感性与理性、感性冲动与理性冲动机械地分割开来，然后再去寻求第三者，即美和游戏冲动把两者统一起来。然而，两者本来就是对立统一的，无须烦劳美和游戏冲动来统一两者。席勒的错误就在于，不把人作为实践中的社会存在物，却抽象地看待之，而忽略了劳动(社会实践)使人脱离自然界成为人类社会，并使人的感性与理性、感性冲动与理性冲动统一起来的巨大作用。实际上，只有劳动使人逐步达到自由境界，从必然王国到自由王国是一个永远不会完结的过程，美也是劳动(社会实践)的产物。席勒又一次本末倒置了。这个问题的解决途径是马克思主义的历史唯物主义及其内在辩证法才真正提出来的。但是，席勒的这些关于人性的抽象分析，却明显地包含着自然的人化和人的对象化的思想。他所说的感性冲动"要把我们之内的必然的东西变成现实的东西"，即是使人的潜能得以在外

界自然界中实现，就有马克思所谓“人的本质力量对象化”的含义；而形式冲动要“使我们之外的实在的东西服从必然性法则”，即是使千变万化的客观外界自然界显示出和谐和法则，就有“自然的人化”的意思。那么，游戏冲动结合两者，并产生出美来，就接近于“人的对象化”与“自然的人化”的统一。席勒的这些思想当然归根到底是唯心主义的，但是，明显地高过康德。康德也要求感性与理性的统一，但是，他只找到了一个“主观合目的性”的审美判断来统一两者，实际上，康德的“统一”只是一种抽象的、主观意识中的假定的统一。而席勒通过游戏冲动及其对象——美来达到感性与理性的统一，使两者统一在客观存在的美和艺术之中了。这就开始向客观唯心主义过渡了。

正因为美和艺术在席勒的人道主义美学体系中具有这样举足轻重的地位，《审美教育书简》具体分析了美、艺术及其与游戏、审美外观的关系，这形成了席勒美学的独特的美论和艺术论观点。

席勒认为，感性冲动的对象，叫做生活，理性冲动的对象，叫做形象，而游戏冲动的对象就叫做活的形象，也就是美（见第十五封信）。可见，在席勒那里，美是感性与理性的统一，物质质料（内容）与形象显现（形式）的统一，客体与主体的统一。这种观点是康德调和英国经验派美学和大陆理性派美学的继续。不过，席勒不满意于康德的主观唯心主义，他要为感性和理性寻找统一的现实基础，即美的客观概念，这个客观概念就是“现象中的自由（或叫自律，自我规定）”（参见《论美书简》）。所以席勒说：“当人们证明，美引导人由感觉达到思维的时候，那么这绝不应该理解为美能够填补划分感觉和思维、被动性和主动性的鸿沟……美可能对人成为由物质转向形式，由感觉转向法则，由被限制的

存在转向绝对的存在的手段，不是在它帮助思维（把明显的矛盾包含在自身之中的思维）的时候，而只是在美把符合于本身立法的显现之自由赐予思维能力的时候。”（第十九封信）因此，席勒是力图在客观唯心主义的基础上，在恢复人性完整的基础上统一感性和理性，他力图使这种统一成为完全的，要使感性和理性完全消失在美中，从而在整体上不留下任何痕迹。这种既包含两者，又否定两者所形成的统一，正是黑格尔所说的“扬弃”，这种统一对黑格尔的美的定义（“美是理念的感性显现”）是一种直接的启发。同时，在席勒看来，因为美能够引导人进入那种两种冲动同时活动的中间状态，因此使两者消灭自己的规定力量而通过对立创造否定，美才能使人达到自由。这里的辩证因素是明显的。可是，正因为他是从恢复人性完整来谈美，他就不可避免地陷入了矛盾之中。一方面他要使美成为恢复人性完整的手段，另一方面他让美作为人性的必要条件，那么美本身就是目的，而不是手段。这种矛盾的根源在于，他的整个美学体系的出发点是抽象的、普遍的人性，这在现实中是不存在的，现实中所有的只是在社会实践中形成的具体的（变化的，在阶级社会中有阶级性的）人性。因此，要恢复人性的完整，必须在社会实践中铲除产生人性分裂、人的异化的根源——私有财产，这是马克思主义的结论。

在席勒那里，艺术与游戏概念紧密相关。他说：“只有当人充分是人的时候，人才游戏；而且只有在游戏的时候，他才完全是人。……在它上面将建成审美艺术和更困难的生活艺术的整个大厦。”（第十五封信）这就是说，艺术是以游戏为基础的，是人用美进行游戏的产物，即人的审美活动的产物。实际上，在他看来，美和艺术几乎是同一的，两者的本质都是自由，两者的目的都是

使人性完整，不过，美是活的形象，而艺术则是活的形象的显现。在此，席勒运用游戏来说明艺术，是为了强调艺术使人自由的特点，即黑格尔后来所说的美具有解放人的性质。他所说的游戏，是纯粹的游戏，即用美来进行的游戏。他说："我们不应当在这种情况下想到那种在现实生活的进程中存在和通常趋向于完全物质对象的游戏。"（第十五封信）他只是用游戏的概念来阐述艺术的自由特质，即康德所说的"无目的的合目的性"和"无关心的满足"，也就是说，艺术是一种自由的创造，它本身就是令人愉快的，达到了这一点，即使它本身没有明确的目的，也会就是合于目的的。因此，我们不能把席勒的游戏概念绝对等同于后来斯宾塞等人主张的艺术起源的游戏，尽管席勒的观点对于后来的艺术起源的"游戏说"有着直接的影响。英国美学家李斯托威尔在《近代美学史评述》中就曾经指出过这一点。

在席勒的人道主义美学体系中，审美外观是个重要概念。在他看来，审美外观使人从单纯的生活感过渡到美感，使人区别于动物："追求独立的外观比起人局限于实在，需要更大的抽象能力，更大的心胸自由，更大的意志毅力。人要达到外观，就必须远远超过实在。……只要人开始真正偏爱形式而不喜欢实在，他的动物的存在的范围就立刻打开了，他就走上了一条没有尽头的道路。"（第二十七封信）而且他认为是视觉和听觉把人从实在提高到外观。那么，外观究竟有什么特点呢？席勒认为："事物的实在，是事物的作品；事物的外观是人的作品；一个以外观为快乐的人，就不再以他所接受的为快乐，而是以他所产生的为快乐。"（第二十六封信）他还特别指出审美外观与逻辑外观的区别：审美外观是与实在和真实判然不同的，而逻辑外观是与实在和真实混淆在一起的；审美外观，我们之所以喜欢它，只是因为它仅

仅是外观，而不是因为它是什么更好的东西。这就可以清楚地知道审美外观的主要特征：它是人的想象的产物，与真实和实在判然不同，它与人没有直接的功利关系。因此，大致上可以认为，审美外观是人的审美活动中由想象所创造出来的感性形象，在艺术中出现的审美外观就是艺术形象。所以，席勒说审美外观是艺术的本质。总之，审美外观就是美的形象，也就是感性与理性的统一、质料与形式的统一，既是人的对象又是人的产物（客体与主体的统一）。从这个角度来看艺术的本质，似乎就可以更多地注意艺术的审美特质和艺术的自由功能，更加显示了席勒美学的人道主义性质。因此，他在《审美教育书简》的第二十七封信中这样写道："在力量的可怕王国中以及在法则的神圣王国中，审美的创造冲动不知不觉地建立起第三个王国，即游戏和外观的愉快的王国。""在审美的国度中，人就只须以形象显现给别人，只作为自由游戏的对象而与人相处。通过自由去给予自由，这就是审美王国的基本法律。"但是，到该信最后结束时，他却无法说明这种审美外观的王国究竟如何存在。这就充分显示了席勒的人道主义美学体系的乌托邦实质。

第二节　美论

席勒关于美的本质的论述主要集中在《论美书简》和《审美教育书简》之中。

《论美书简》是1793年1月25日至2月28日席勒写给其友人克里斯蒂安·高特弗里德·克尔纳的七封信。这一组书信比较系统地表述了席勒关于美的本质的理论观点，可是在席勒

生前一直未公开发表，而是在1847年第一次公开发表在《席勒与克尔纳通信集》之中。这部由七封信组成的美学论著原题为"Kallias oder über die Schönheit"（即"论美"），人们一般称之为《论美书简》。

在《论美书简》中，席勒表明，他的意图是要客观地提出美的概念和从理性的本性出发完全先验地证明美，并希望得出符合经验事实却又是先验有效的美的概念。他把自己关于美的观点看作是不同于康德（主观—理性地解释美）、博克（感性—主观地解释美）、鲍姆加登等人（理性—客观地解释美）的"第四种"解释美的方式，即感性—客观地解释美的方式。（见第一封信）

席勒在《论美书简》中运用康德的先验分析方法展开了他的关于美的本质的论述。

他从人与自然的关系分析入手，提出：我们或者被动地或主动地对待自然（作为现象），或者同时被动地和主动地对待自然。这就形成了人的三种心理状态：当我们仅仅感觉自然的作用时，我们是被动地对待自然；当我们规定自然的作用时，我们是主动地对待自然；当我们想象自然时，我们是同时被动地和主动地对待自然。这便是感觉、理性思考和想象三种心意状态。

由于现象的表象都是某种杂多的东西或者质料，它需要形式来结合杂多的东西。杂多的东西是由自然的感性提供的，而结合是由理性赋予的。因此，如果一个杂多的东西给定在感性面前，那么理性就力图把自己的形式赋予它，即根据自己的法则结合它。

但是，理性运用自己的形式来结合杂多的能力有两种不同的基本表现，因此，就有两种理性的基本形式。或者理性把表象与表象结合成为认识（理论理性），或者理性把表象同行动意志

结合起来(实践理性)。

相对于理论理性,有两种表象的质料,即直接的表象(直观)和间接的表象(概念)。在直观中,表象(质料)与理性形式是否一致,是偶然的;在概念中这种一致是必然的,否则概念就不存在了。

相对于实践理性,有两种行动的质料,即自由的行动和不自由的行动。自由行动与实践理性的形式的一致是必然的,不自由的行动与实践理性的形式的一致是偶然的。

在作了这种划分以后,席勒又指出了它们之间的联系:与理论理性形式一致的直观是概念的模仿品(类似物),与实践理性形式一致的不自由行动是自由行动的模仿品(类似物)。

在席勒看来,理论理性是归于认识的,因而是依赖于概念的,而美却是不依赖于概念的,因而在理论理性的范畴内遇不到美,而美终究属于理性家族,因而也就只能在实践理性范围内寻找美了。

实践理性,在席勒看来,就是来源于理性的意志的决定。因而实践理性的形式是意志同理性的表象的直接结合,是排除任何外部规定根据的。所以,接受或者再现实践理性的形式仅仅意味着不是由外部,而是通过自己本身来规定,是自律地规定的,或者是那样表现出来的。这就规定了实践理性形式的自律性,即自我规定性。

同时,席勒认为,实践理性不仅能够把自己的形式应用于那种由于它才存在的东西(自由的行动),而且能够把自己的形式应用于那种不依赖于它的东西(自然活动)。

这样就产生了自由和自由的模仿品(类似物)。也就是说,纯粹由意志的形式确定的产物,就是自由的(道德的)行动;而不是

由意志的纯形式确定的产物,即自由活动,只是由实践理性把自己规定自己的能力,把意志借给对象,因而就产生了自由的模仿品(类似物)。这时,自然本质的活动并非实际上是自由的,而是好像是自由的,那么,对象(自然)与实践理性形式的这种类似也不是实际的自由,而只是现象中的自由,现象中的自律,而这就是美。

在作了这么一番抽象先验的分析以后,席勒作了一个归纳,区分了四种判断方式和与此相应的现象。他说,根据认识的形式对概念的判断是逻辑的;根据这同一形式对直观的判断是目的论的。根据意志的形式对自由的活动(道德的活动)的判断是道德的;根据纯粹意志的形式对不自由的活动的判断是审美的。概念与认识形式的一致是合乎理性(真理,合目的性,只有这后者的相互关系才是完善),直观与认识形式的类似是类似理性(席勒把它叫做 teleophanie[目的论现象],logophanie[逻辑学现象])。活动与纯粹意志的形式的一致是道德。现象与纯粹意志或自由的形式的类似是(最广义的)美。因此,美不是别的,而是现象中的自由。(见第二封信)

对此,他作了解释:现象中的自由不是别的,而是事物的自我规定,只要自由显示在直观之中。也就是说,美存在于现象中,显现在直观之中,但它又必须是显得是自由的,由自己规定的。因而他认为,美的产品可以而且应该是合乎法则的,但是它应该表现为摆脱任何法则而自由的。因此,现象中的自由,就只是一种形式上的自由或自由的形式。他说,只要我们既不在形式之外寻找,也不被驱使着在它之外寻找它的根据,形式就显得是自由的。这就要求客体在直观中显示为自由的,它不涉及概念,因而说明自身的形式就叫做美。席勒确切地说:"美是不需要说明或

不借助于概念说明自身的形式。"(第三封信)

这样,席勒就从实践理性的自我规定(自律)的形式原理,经由美的客体显现在感性直观中的特点,达到了美是现象中的自由,美是自由的形式。这个结论就把感性与理性、主观与客观、形式与质料统一起来,从而企图综合理性派美学和经验派美学,并纠正康德的主观唯心主义,而在康德的基础上向客观唯心主义前进了。

为了使自己的论述更有说服力,席勒进一步论证了"现象中的自由与美是相同的"。

席勒从现象与自由是根本上矛盾的东西出发,进行辩证思维,认为,自由的否定性概念只有借助于它的对立的肯定性概念才能够产生,为了在现象界引导我们达到自由,就必须有技艺的表象。(见第六封信)这也可以这样来表达:美的根据到处都是现象中的自由。我们关于美的表象的根据是自由中的技艺。(见第六封信)在此,他又提出了一个美的解释:美是合乎艺术的自然。

由此可见,席勒把"技艺"当作美的中介环节。为什么技艺可以起到这种中介的作用呢?

席勒首先界定了"自然"这个概念。他认为,自然(本性)不是指那种一个事物(客体)与所有其他客体所共有的性质。只有使被规定的事物成为它所是的事物的那种东西,才用自然(本性)这个术语来标志。例如,一切物体都有重量,但是,只有那些来源于它独特属性的重力作用才属于实体事物的自然(本性)。如果重力只是作好一种普遍的自然力对事物起作用,而且与事物的独特属性不相干,那么,它就被看作一种异己的强制力,并且它的作用就包含着对事物的自然(本性)的他律。(见第六封信)

由此可见,席勒在对自然概念的规定中实际上说明了美学

中很重要的两点:一是美是显出特征的东西,二是美与生命力相关。席勒把自然限定为显出特征的东西,并把有机体的美与生命力(自然的自律)联系起来,这是席勒继承赫尔德等启蒙主义美学家的思想的结果,并在德国古典美学中形成了一个重要的美学倾向。歌德和黑格尔都在一定程度上发挥了这两点。

接着席勒分析了技艺的两重性,即对于外在规定来说事物的技艺形式是自然(本性),然而对于事物的内在本质来说技艺形式可能又成了某种外在的东西和异己的东西。比如,一个园丁要把树枝剪成球形,圆的自然本性就与树的生长的自然(本性)相矛盾,因此,树的技艺形式对树的外在规定来说是树的自然(本性),即要求成球形,然而对于树的生长自然本性来说,这种技艺形式又是外在的和异己的东西。

正是由于技艺的这种两重性,就使得技艺一方面与自然的法则相联系,另一方面又使得自由得到感性的显现,就形成了合乎艺术的自然和技艺中的自律,即内在本质与形式的纯粹一致,由事物本身同时遵循和确定的法则,也就形成了美。换句话说,它是由于它自己给予自己的法则而是美的。这样的自然事物就是"技艺中的自律,合乎艺术的自由"(第六封信)。

这里对于技艺和技艺形式的分析,在席勒美学中是很重要的。它涉及到美的生成的辩证过程。也就是说,并不是自然事物本身就肯定决定事物就是美的,自然事物只是事物之美的感性条件,美的内在根据是自由,要在感性现象中显现出自由,这个感性现象才能成为美的事物。而这种自由就是事物的自我规定。如何使事物能在感性现象中显现出这种自我规定(自由)呢?那就必须借助于技艺和技艺形式。当这种技艺通过技艺形式把法则给予了自然事物,自然事物按照这种法则来规定自己时,自然

事物也就是自我规定的了，也就使自由显现在这个自然事物之中了，因而这个事物也就是美的了。

这个技艺，在席勒那里，主要是对规律的说明，因而它主要是理智的活动。因此，从自然到技艺再到自由，从而形成美的过程，还是一个感性与理性相结合的意识过程，因而席勒的说明依然是唯心主义的。但是，这种观点已经具备了实践观点的萌芽，因为技艺是一种说明规律（法则）的活动，即使是理智的活动，也说明美的生成是通过结合法则和自由并使两者在自然现象中显现出来的这样一个过程。因此，将这种观点发展，就形成了黑格尔的实践观点的萌芽，即美是人在外在世界中实现自己的冲动的产物；将这种观点加以实践唯物主义的改造，也就形成了马克思《1844年经济学—哲学手稿》中“人化自然”的思想。

还应指出，席勒在谈论自然、自规定、自律和自身、自由及合乎艺术时，认为技艺中的自然这个概念是客观的，因为自然、自规定、自律也都是对象的客观性质。不过要运用这种客观属性，当然是离不开主体的理性的，但这种主观理性又没有取消根据的客观性，因而美也应该是主观与客观的统一。

在《审美教育书简》中，席勒的美论是围绕“人性的完整”这个中心来论述的，因而，他提出了“美是活的形象”、“游戏”和“审美外观”（一译“审美假象”）等重要观点和概念。

如果说席勒在《论美书简》中还主要是抽象地议论自然现象（当然也包括人）及其自由（美），那么，在《审美教育书简》中，人本身的自由，特别是政治自由就上升到了突出的地位。他现在关心的是，使人通过审美的人而成为人性完整的人，从而使人从自然王国通过审美王国而进入理性自由的王国，即达到理想王国。这是法国大革命给席勒提出的迫切问题。席勒美学的现实性和

政治化倾向就明显地表现出来了，美学的社会学和人类学的性质也在这里最明显地表露出来，对此后的一切美学思潮产生了广泛的影响。

在《审美教育书简》中，席勒根据对人性的抽象分析，继续和推进了"美是现象中的自由"的观点，对美作了进一步规定。

他认为，感性冲动的对象，用一个普通的概念来说明，就是最广义的生活，这个概念指一切物质存在以及一切直接呈现于感官的东西。形式冲动的对象，用一个普通的概念来说明，就是本义的和转义的形象，这个概念包括事物的一切形式特性以及事物对思维力的一切关系。游戏冲动的对象，用一种普通的说法来表示，可以叫做活动的形象，这个概念用以表示现象的一切审美特性，一言以蔽之，用以表示最广义的美。（见第十五封信）[①]

美是活的形象。而活的形象是指，对象（不论是物还是人）的形象是生活，他的生活是形象。在我们仅仅思考他的形象时，他的形象没有生活，是纯粹的抽象；在我们仅仅感觉他的生活时，他的生活没有形象，是纯粹的感觉。只有当他的形式在我们的感觉里活着，而他的生活在我们的知性中取得形式时，他才是活的形象。席勒在这里强调了美是生活与形象的统一，感性与理性的统一，内容与形式的统一。这是他继续康德综合经验派美学与理性派美学的伟大思想工程的体现，也是他建立理想国的基础。

因此，他明确指出，理性根据先验的理由提出要求：应在形式冲动与感性冲动之间有一个集合体，这就是游戏冲动，因为只有实在与形式的统一，偶然与必然的统一，受动与自由的统一，

① 关于《审美教育书简》的译文，参见曹俊峰译《席勒散文选》，百花文艺出版社1996年，余不再一一注明。

才会使人性的概念完满实现。因此，美是人性的完满实现。这样，美就成了实际上解决人性异化和分裂状态的理想的工具、手段和中介。

但是，这里的分析，在席勒看来，仅仅是一种永远达不到的观念或理想，那么，美这个活的形象究竟如何使人达到自由王国呢？对此，席勒作了两方面的阐述。

一方面，是经验中的美有溶解性的和振奋的两种，这两种美发挥着不同的作用。溶解性的美使片面发展的人的紧张状态得到缓解，而振奋的美则使感性能力和理性能力同时衰竭的人的松弛状态得以消除，从而恢复人性的完整，也就可以进入审美的自由而达到政治自由。

另一方面，从人的生成过程来看，人始于单纯的生活，终于形式。因此，人是先有感性冲动，但这时人仅仅受感性的支配，因而还不是真正的人，而真正的人必须受意志（理性）的支配，因此，人就应该向理性冲动过渡，但在理性冲动的思维状态中，是理性支配一切。这种过渡是不能直接实现的，人不可能直接从感觉转入思维，他必须后退一步，为了由感觉（感性）的被动转到思维（理性）的主动，人必须暂时摆脱一切规定，经历一种纯粹的可规定性状态。所以，心绪从感觉过渡到思想要经过一个中间心境，这种中间心境中感性和理性同时活动，而又由对立而相互否定，因而也就取消了一切规定的强制，形成了自由的心境。如果我们把感性规定的状态称为物质状态，把理性规定的状态称为逻辑的和道德的状态，那么，这种实在的和主动的可规定性状态就必须称为审美状态。（见第二十封信）所以美的作用就是在这种审美状态中，把人由于进入感性的或理性的被规定状态所失去的人性完整和自由重新恢复起来。所以，“美是人的第二创造

者"(第二十一封信)。因此,席勒关于人的生成过程的结论就是,要使感性的人成为理性的人,除了首先使他成为审美的人以外,别无其他途径。(见第二十三封信)

据此,他把人的发展分为三个不同的时期或阶段,而在这种关于发展的论述中,席勒再次论述了游戏,并提出了审美外观的概念。

席勒认为,人的生成发展要经过物质状态、审美状态和道德状态这样三个顺序的阶段。在第一阶段,人只受自然的盲目必然性的支配,理性尚未出现,人是无理性的动物,即使理性最初出现了,也由于感性冲动占优势,他仍然处于兽性之中。在第二个阶段,人把世界置于他自己的身外或观赏世界,他再不像在第一阶段那样与世界构成一体,而开始观赏或反思世界,他就立即从自然的奴隶变成自然的立法者,同时又没有脱离感性世界。这时,我们分不出主动与被动的交替,反思与情感交织在一起。"因此,美对我们来说固然是对象,因为有反思作条件我们才对美有一种感觉,但同时又是我们主体的一种状态,因为有情感作条件我们对美才有一种意象。因此,美固然是形式,因为我们观赏它;但它同时又是生活,因为我们感觉它。总之,一句话,美既是我们的状态又是我们的行为。"(第二十五封信)被动与主动,质料与形式,有限与无限,在审美状态中并不相互排斥,而是可以同时并存。在物质依附的情况下可以有道德的自由,这就证明感性本性与理性本性是可以相容的,从审美状态可以向任何更高的阶段发展。

而标明野蛮人进入人性的现象就是对外观的喜爱,对装饰和游戏的爱好。因此,审美外观和游戏在席勒美学中关系重大。

席勒的审美外观的要义在于,它是人的产品,它是超越物质

需求的观赏对象，它的感觉器官就是耳和眼，这两种器官使人超出物质性而达到审美自由，能以审美外观来进行游戏，这就形成了游戏冲动，游戏冲动一发生，就使人产生创造艺术的冲动，模仿艺术的能力是同形式的能力一起赋予人的，因而美的艺术的本质也就是审美外观。（见第二十六封信）这就用审美外观的概念指明了美和艺术的特征——创造性、超功利性、纯形式性，也正是这些特征使人不受制于物质而具有了一定的自由。

正因为审美外观是超乎物质需求的，纯形式的，具有创造性的，所以打破动物性而使人达到人性的另一个活动标志就是游戏。

席勒认为，如果动物活动的推动力是缺乏，它就是在工作（劳动）；如果这种推动力是力的丰富，就是说，是剩余的生命刺激它行动，它就是在游戏。自然从需求的强制或物质的严肃开始，再经过剩余的强制或物质的游戏，然后再转入审美游戏，在美的崇高自由中，自然得到了提高从而超越了任何目的的强制。等到想象力试用一种自由形式的时候，物质性的游戏就飞跃到审美游戏了。然后，人不再满足于事物使他喜欢，他要自己使自己喜欢，最初是通过属于他的东西（如弓箭、角杯、贝壳等劳动工具和生活用具），最后通过他自己本身。更为自由的游戏冲动不满足于把审美的剩余带入必然的东西之中，于是它最后完全挣脱了最低需求的枷锁，美本身成为人追求的一种对象。人自己装饰自己。（见第二十七封信）这里席勒阐述了美感与审美游戏（以审美外观为对象的自由游戏）的密切关系，导致了美感和艺术的起源理论中的“游戏说”。

这样，席勒的美论，从自然王国与自由王国的二元对立开始，到审美王国沟通两者为止，形成了这样一个独特的人道化和

政治化的完整体系，把《论美书简》中"美是现象中的自由"的形而上的分析现实化了。总之，美的最本质特征，在席勒这里就是自由，而且是以感性现象表现出来的自由，它是人在游戏冲动中创造出来的审美外观，是主体与客体、质料与形式、必然与偶然、内在与外在、感性与理性、有限与无限、生活与形象在游戏之中的产物，因而它又是客观的。这便是席勒美论在康德美论与黑格尔美论之间的过渡作用的内在根据。

此外，席勒在《审美教育书简》第二十五封信中关于美同时是我们的状态，又是我们的行为的那段著名的论述，据说还深得马克思的赞同。马克思在1857年准备为美国的德纳主编的百科全书撰写美学条目时作了一些笔记，其中在读费歇尔的《美学》时，对费歇尔所引用的席勒的这一段文字很感兴趣，不仅作了摘录，而且表示明显的赞同。[1] 由此也可见席勒美论对马克思主义美学有直接或间接的影响。

最后，还应指出席勒的美论在西方美学史上的特殊地位。我们从西方美学的发展进程中可以看到，随着整个西方哲学从古代和中世纪的本体论（特别是宇宙本体论或叫做自然本体论）研究占主导地位，经过新古典主义和启蒙主义的认识论研究占突出地位，到十八世纪末正酝酿着由认识论研究向新的本体论（即人本学本体论或叫做人类学本体论）研究的重心转移，这时，西方美学也正在开始逐步要求由认识论的领域转向人本学本体论领域去寻找美的根源和规定。席勒以"感性—客观的"思维方式探讨美的本质，把美归于实践理性的家族之中，认为美与人的自由有密切联系，并把美规定为现象中的自由，让美成为使人成长

① 参见柏拉威尔《马克思和世界文学》第353页，三联书店1979年。

为真正的人的中介，诸如此类都表明，席勒关于美的本质的观点既超越古希腊以来自然（宇宙）本体论，又超越近代认识论，从而达到了人本学本体论的新高度，并且一直影响到二十世纪以来的美论。

第三节　崇高论

席勒的崇高论，同样是从康德出发并力图超越康德的。他于1793年写的第一篇论崇高的专论的副标题就是“对康德某些思想的进一步发挥”。大约于1793—1795年间他又写了另一篇论崇高的专论。前者可简称为《论崇高(I)》，后者可简称为《论崇高(II)》。

（一）崇高的本质和特征

席勒认为，崇高的对象要显现人的自由；面对崇高的对象时，我们的感性本性与理性本性是不协调的，显示出矛盾和斗争的；对象的崇高性质是在客体与主体两种本性的不同关系中显示出来的。他写道：“在有客体的表象时，我们的感性本性感觉到自己的限制，而理性本性却感觉到自己的优越，感到自己摆脱任何限制的自由，这时我们把客体叫做崇高的；因此，在这个客体面前，我们在身体方面处在不利的情况下，但是在道德方面，即通过理念，我们高过它。”（《论崇高(I)》）

为了更好地理解崇高的本质，席勒把崇高与美作了比较：“美是自由的表现，不过不是使我们高过强大自然和从一切物质的影响中解放出来的那样自由的表现，而是我们作为人在自然本身中充分享受到的自由的表现。我们在美的领域中感到自己

是自由的，因为感性冲动适应于理性法则；我们面对崇高感到自己是自由的，因为感性冲动对理性的立法不起作用，在这里精神这样起作用，好像它不服从除开自己本身的法则以外的其他法则。"(《论崇高(II)》)

席勒这样把自由作为美和崇高的共同本质，在西方美学史上是在康德的基础上的前进。我们知道，在康德以前，朗吉弩斯和博克都是把美和崇高看作是完全对立的，特别是博克，把美与人的社交本能相联系，而把崇高与人的自我保存本能相联系，两者判然有别。康德虽然把美和崇高都包含在审美判断力之内，但它主要是强调两者的根本区别，因而崇高的理论只应成为对自然界的合目的性的审美评判的一个附录。而只是在席勒这里，美与崇高才在自由的显现上统一起来了。这是西方美学史上的一个进展，而且也是把美学范畴真正从本质上联成一个相互联系和相互转化的范畴体系的重要一步，对谢林和黑格尔具有直接的启发意义。

席勒认为，我们面对崇高所感到的自由，是由感性(身体方面)的限制(对自然的依赖性)向理性(道德方面)的自由(对自然的独立性)的矛盾斗争的转化过程。这就以古典美学的思辨与心理分析相结合的方式概括了崇高对象的形式特征。他曾经在《论崇高》的两篇论文和《关于各种审美对象的断想》中反复指出了这一崇高本质的形式特征：在崇高中，理性与感性是不协调的，突然横扫天空的暴风，乌云密布和电闪雷鸣，平地矗立的山峰，满头蛇发瘦骨嶙峋的复仇女神，悲剧中杀死自己孩子的美狄亚和杀死母亲的俄瑞斯特，激怒的马和疯狂的狗等等，这些巨大或可怕的对象有一种力量，使我们感到自己的肉体力量是微不足道的，然而我们仍然被迫与这种力量较量，因而精神处于运动和

紧张状态，在感觉器官中表现出害怕的明显痕迹，沉思的精神沉陷在自身之中，好像依靠着自己独立自主的力量和尊严的崇高意识。只有当这种意识绝对占压倒优势时，巨大或可怕的东西才能对我们具有审美价值。可见，席勒把主体与客体，主体身上感性与理性之间的矛盾斗争，精神的紧张和感官中明显的害怕痕迹，最终的精神振奋，作为崇高的特性。

这样，席勒当然主要是从意识中寻找崇高的根源的，这与康德基本一致；然而，他还认为，"虽然崇高首先是在我们主体心中创造出来的现象，然而必须仍然在客体本身中包含着使我们恰好只这样运用这些客体而不是另一些客体的原因"；"理性和想象力之间的某种确定关系属于前者，被直观的对象对我们审美的大小尺度的关系属于后者"(《关于各种审美对象的断想》)。这也就与在美论中一样，在崇高论中把康德的观点向客观方面挪移了一大步。

（二）崇高的心理学分析：

席勒对崇高的本质和特征的分析，主要是对崇高的先验哲学的分析，是考虑到理性主义美学传统，但他不满足于此，进一步依据博克的经验主义美学传统，对崇高作了心理学的分析，并力图把两者统一起来。

席勒从理性与感性在人类心理中的二元对立出发，认为，一切作为感性本质对我们起作用的本能，基本上有两种。第一，我们具有一种改变我们的状态，表现出我们是有积极作用的存在的，或者同样是获得我们的表象的本能，这种本能可以叫做表象本能或认识本能。第二，我们具有一种保持我们的状态不变，继续我们的存在的本能，这种本能可以叫做自我保存本能。(《论崇高(I)》)表象本能趋向于认识，自我保存本能趋向于感情，即趋

向于对存在的内在感知。正是通过这两种本能，我们人类处在对自然的双重依赖性之中。当自然缺乏使我们达到认识的条件时，我们感到第一种依赖性；当自然为了使我们成为可能，继续我们的存在而与条件相矛盾时，我们感到第二种依赖性。然而人还有理性，借助于理性，我们就确定我们对自然的双重依赖性，因而我们在理论和实践中超越自然条件的界限，这时自然对象就成为崇高的。

因此，席勒把崇高分为理论的崇高和实践的崇高。在理论的崇高中，自然作为认识的客体，处在与表象本能的矛盾之中。在实践的崇高中，自然作为感情的客体，处在与自我保存本能的矛盾之中。席勒的这种分类，大致相对应于康德的数学的崇高和力学的崇高，但又是从人类的两大活动领域（理论和实践）来划分的，因而更加全面一些。同时，这样也更有利于他把美和崇高当作从自然王国和认识领域过渡到自由王国和道德（实践）领域的中介因素，从而美学范畴的体系就与人类的自我生成的历史过程相吻合起来，开启了黑格尔把逻辑的和历史的两方面结合起来的思维方法。

对此，席勒作了进一步分析。他认为，一个对象，如果它随身带着无限性概念，想象力感到自己是不能胜任表现无限性的，因而与表象本能相矛盾，就是理论的崇高。一个对象，如果它随身带着危险性概念，我们的肉体的力量感到自己是不可能克服危险性的，因而与自我保存本能相矛盾，就是实践的崇高，风平浪静的海洋是理论的崇高，风暴中的海洋是实践的崇高。因而理论的崇高的对象是一个无限的对象，而实践的崇高的对象是一个危险的对象、可怕的对象。这样，虽然两者引起人的心理反应都是不愉快的，但理论（认识）的崇高不引起人的痛苦，实践的崇高

由于关系到人的存在与否，就必然引起人的痛苦。因此，后者比前者所引起的人的自由感和超越感更强烈，因而愉快感也更强烈。这是符合人类审美经验事实的。

他一再强调崇高引起的自由感是精神的、道德的、非肉体的和技巧性的，因而他把伟大与崇高划分开来。同时又把实践的崇高分为（威力的）观照的崇高和激情的崇高。这种划分的根据是三种相互跟随的表象的作用：（1）一个客体的物理威力；（2）我们主体的肉体的软弱无力；（3）我们主体的道德的优势。

如果一个作为威力的对象，仅仅表现为痛苦的客观原因，却不表现为在直观时的痛苦本身，而且判断的主体在自身中创造出一个痛苦的表象，同时已有的对象，借助于与自我保存本能的关系变成一个可怕的客体，以及借助于与他的道德人格的关系变成一个崇高的客体，这个客体就是观照的崇高的。这时，对象不那么粗暴地抓住精神，因而精神能保持一种静观状态，想象力的活动仅仅是从自然提供的对象创造出一个可怕的东西来。例如，一个显现在我们脚边的深渊，一场暴雨，一座喷火的火山，一块悬垂在我们头上仿佛马上就要坍塌的磐石，一场海上风暴，南北极的严冬，热带的酷暑，凶猛或有毒的野兽，洪水等等，就是观照的崇高。他认为，一切异乎寻常的东西，神秘的和难以揣摩的东西，黑暗等都适合于观照的崇高。

如果除开作为威力的对象以外，它对人的可怕性客观地表现为痛苦本身，而且使判断的主体一点也不留地运用到他的道德状态之中，同时由可怕的东西中创造出崇高来，这种客体就是激情的崇高客体。这时，对象使主体同情地感到痛苦，想象力使我们产生痛苦的错觉和虚构，从而使我们情绪激动，又意识到我们内在的道德自由。比如，我们面对别人的悲惨遭遇和痛苦经历

时，就是面对着一个激情的崇高对象。

值得注意的是，席勒在分析激情的崇高时，着重分析了人们面对激情的崇高时的心理特征，还指明了悲剧与激情的崇高的关系。

他指出，人们面对激情的崇高对象，仅仅是同情地感到痛苦，而且是想象力产生的痛苦的错觉和虚构，并非真正地感受到痛苦。如果真正感受到祸及自身的痛苦，那么审美的活动就消失了。激情的崇高所引起的痛苦，只是与情绪激动和对我们内在道德自由的意识相联系的异己的痛苦的表象，因而是同情地感受到的痛苦，这种同情是由自然法则规定的，精神能力的不随意的激情状态，即任何我们与别人没有差别同样感受到的哀伤的情绪激动，都叫做同情。这样把人性的共同感运用到了对同情的分析之中，继承了休谟和莱辛以来对同情的人道主义分析传统。同时，这样的分析也强调了崇高感的非现实性和超越现实的功能。

席勒正是从这种分类和艺术创作的理论和实践的两方面敏锐地抓住了崇高与悲剧(悲剧性的艺术形式)的必然联系。他在《论崇高(I)》中，最后归纳了激情的崇高的两个主要条件：第一，一个生动的痛苦表象，以便引起适当强度的同情的情感激动；第二，反抗痛苦的表象，以便在意识中唤起内在的精神自由。只有通过前者，对象才成为激情的；只有通过后者，激情的对象才同时成为崇高的。从这条原理中产生出一切悲剧艺术的两条基本法则，这就是，第一，表现受苦的自然；第二，表现在痛苦时的道德的主动性。

这样，一方面把崇高与悲剧联系起来，使悲剧的本质在美学上得到了肯定，实质上是谢林关于悲剧(必然与自由的矛盾)和黑格尔关于悲剧(主体性与主体性的矛盾)的论述的前奏和先

声。另一方面，把两者联系起来，就使美学范畴形成了相互联系的完整体系，崇高与悲剧性相关，美与喜剧性相关，美又有优美、秀美等的区分，因而以往各自只有松散关系的美学范畴，在经过康德的初步综合以后，在席勒这里形成了一个完整的美学范畴体系。

（三）崇高的伟大作用

席勒对于美和崇高的分析都是围绕如何运用审美教育来使人性完整这个中心来进行的。因而，他特别分析了崇高在使人性完整的过程中的伟大作用。他在《论崇高(II)》中集中地论述了这点。

首先，席勒认为，崇高是证实人性中超感觉能力的感性手段，崇高证明人是具有纯粹理性能力的意愿着的生物。

他借用莱辛《智者纳旦》中的台词"人不应该必须如此"来说明人是意愿着的生物，不应忍受暴力，但他又坚决反对以法国大革命的暴力方式来对抗对人性的压制，而要求人们躲进审美的五角堡以理想主义的方式通过崇高和美来达到道德上的成熟，从而成为一个完全自由的人。他认为，人被全都比他强大和支配他的无数力量包围住，他按照自己的自然本性提出要有不受任何暴力的权力。但是，从一切叫做暴力的东西中无条件地解放出来的要求，必须以充分强大的本质为前提。这种前提不是自然所能给予的，因为自然对于人是异己的，那就只有通过文化修养，文化修养应该解放人并帮助他实现完全自我的概念，也就是使人成为人性完整的人。文化修养又包括身体的修养和道德的修养。身体的修养是人作为自然把握自然，使自己的理智和身体的能力成为完善的，从而运用自然规律，使自然的力量成为自己意志的工具，达到自由或解放自己的手段。席

勒称之为解放人的"现实主义途径"，这种手段或途径是十分有限的，如果人只有身体的修养，人就会丧失自己的自由。而人应该毫无限制地是人，即无论在什么情况下都不忍受某种与自己的意志相反的东西。因此，如果他不能够使身体力量与同一身体的力量相对抗，那么他为了不忍受暴力，只好断绝对他那样不利的关系，而且如果不是在实际上，就是在概念中消灭暴力，使人达到这一点的文化修养，就叫做"道德的修养"。这一途径就叫做"理想主义的途径"。这一手段和途径使人成为道德上成熟的人，即自由的人，人性完整的人。这种人，自然是永远得不到的，要靠审美教育才能得到，尤其主要是通过崇高才能得到。因为崇高能使我们看出，我们身上有一种完全不依赖于感觉被动的独立自主的原则。所以，他认为，单单是美永远不会给我们说明，为什么我们生来就能够作为纯粹理性表现自己，这一点只有崇高可以证明。

其次，席勒认为，崇高引导人类超越感性世界的界限，从现象世界进入理念世界，崇高感是从理性中发展起来的人类最卓越的能力。

他把美(优美)与崇高进行了对比：崇高引导人类超越感性世界的界限，而美倒乐意使人类永远停留在感性世界的界限内。他运用荷马史诗《奥德修纪》中俄底修斯在一个海岛上被女神卡莉普奈挽留七年最后离开海岛返回故乡的情节，来说明崇高比美更能使人超越感性世界的界限而达到自由的原理。女神卡莉普奈的美迷住了俄底修斯，他实际上是沉溺淫欲，即局限于感性世界之中，也就是说，优美使人的性格松弛，而崇高以门托尔的面貌突然对他显现出来，这样就使他回忆起自己的高尚使命，走上归途，因而从感性世界中解放出来，成为自由的，也就是说，崇

高使人的性格刚毅，使人的精神得到解放。因此，崇高比优美更有利于人类的精神。

从优美感和崇高感的产生先后来说，席勒认为，人类的自然本性上首先趋向于美，躲避崇高，美是人类童年时代的深情的保护者，但是，在人类发展过程中，人类幸运地有足够时间在审美趣味完全成熟之前发展起其他的精神能力（理智和理性），然后从理性中发展起对伟大和崇高的感受性。

最后，席勒把美和崇高当作他完整的审美教育中的不可分割的两部分，构成了他使人由自然的人向自由的人过渡的审美的人的理想。

在席勒看来，因为我们的使命在于要不顾感性的局限而遵循纯粹精神的法则，那么崇高就应该联合美，以便使审美教育成为一个整体，并把人类心灵的感受性扩大到感性世界以外，使心灵充分适应于我们的使命。如果没有美，我们自然使命和理性使命之间的不断斗争就会拖延下去，这样，我们人类就会永远轻视自己的人性，就会永远准备离开感性世界。假如没有崇高，美就会迫使我们忘记我们的尊严。我们被接连不断的快感弄得虚弱松懈，就会丧失性格的朝气，而且我们会因此忘掉自己的永恒使命，也就无法成为道德的人。只有使崇高与美结合起来并且同等地发展对两者的感受性，我们才会成为自然的完美公民而不会同时成为自然的奴隶和在靠智能来了解的世界中失掉公民权。因此，只有以美与崇高结合为一个整体的审美教育，才能使人性达到真正完整，使人由自然的必然王国经过这一审美的王国进入道德的自由王国。这种理想在《审美教育书简》（第十六封信）中得到了进一步的阐述。在那里，席勒把优美叫做溶解性的美（或阴柔之美），而把崇高叫做振奋的美（或阳刚之美），前者对紧

张的性格发生作用，后者对松弛的性格发生作用，使人性达到完整，达到政治自由，成为道德的人。席勒这些论述充满了乌托邦的气息，然而也充满了辩证法的活力。他把人类历史当作一个自我生成的发展过程，在对立的人性表现之中，寻求用美和崇高去整合人性的理想之路。正是在寻求这种人的自我生成的历史之路上，席勒的美学范畴组成了一个完整的辩证发展的体系。

第四节 完整美学范畴体系

席勒以美和崇高为主干，联系到秀美、尊严、悲剧、喜剧等美学范畴，与人类的自我生成相交错，组成了一个相互联系、相互转化的完整美学范畴体系。

《论秀美与尊严》(1793)就最初尝试着构筑了一个比较完整的美学范畴体系，而且是一个与人类自我生成相表里的、历史与逻辑相统一的美学范畴体系。

席勒认为，秀美是美的心灵的表现，尊严是崇高的思想的表现。这就为他的美学范畴体系的构筑树起了两大支柱。然后，他具体论证了秀美和尊严及其层次，以及它们在人类自我生成的历史过程中的中介作用，从而完成了他的美学范畴体系的总体工程。

(一) 秀美是美的心灵的表现

席勒的出发点是人与自然，人身上的自然性(感性)与精神性(理性)的二元对立及其统一。他正是要以美和崇高这两个网结统领其他层系的美学范畴来实现人的自然性与精神性的统一，使人类由自然的人经过审美的人达到道德的人，从而完成人

类的自我生成。

在《论秀美与尊严》中，席勒从美神阿芙洛狄忒(即维纳斯)有条可以让渡的腰带并能使得到这条腰带的每个人分享秀美和获取爱情的希腊神话开始，论述了美与秀美的区别和联系。

他认为，在古代希腊人看来，一切秀美都是美的，但并不是一切美都是秀美。他从这则希腊神话中分析出其寓意：(1) 秀美是一种不定的美，即是能够偶然地出现在它的主体身上，也同样偶然地消逝的美。它以此区别于主体本身所必然有的固定的美。(2) 由于腰带的佩带者不仅好像变得，而实际上在变成可爱的，秀美就变成人的一种客观属性。(3) 因为妩媚动人的腰带不仅仅表现毫不改变主体的自然本性而可同主体分开的客观属性，所以它(也就是秀美)可能仅仅只标明着运动的美。而且只有偶然性的运动才具有这种属性。(4) 然而并非一切偶然性运动的每一种美都是秀美，而是只有在人身上表现出来的这种运动才能具有秀美，所以只有随意行动能够作为秀美出现，而且也只有表现道德感的随意运动属于秀美。(5) 由于对于古希腊人来说，一切美和完善仅仅包含在人性之中，而且他们把自然和道德、物质和精神、大地和天空、以令人惊讶的美汇合在他们的诗篇之中，因此，对于他们秀美也只是随意行动中精神之美的表现。所以，在哪里秀美找得到位置，在哪里精神就是运动的原则，而精神中就会有运动美的原因。因此，席勒得出结论："秀美是一种不由自然赋予却由主体本身创造出来的美。"

这里已经明显地在把秀美当作人类自我生成和完善，即使人性完整(物质与精神、自然与道德、感性与理性相统一)的中介。

为了使论证更有先验性说服力，席勒进行了思辨的分析。

席勒首先区分了结构美和秀美并说明了两者之间的层次关系。他指出,不同于合乎自由规则的美,仅仅由自然按照必然性法则创造的美,叫做构造的美(结构美)。结构美也就是我们今天所谓人体之美。这种美来源于自然,但它又不同于人类体格的技艺的完善,因为技艺的完善要理解目的体系本身,而结构美(即人体美)只有这些目的表现的一种属性,因而,这种美是一种自由的自然效果,"美可以看作是两个世界的公民,它由于出生属于一个世界,由于收养属于另一个世界;美在感性自然中得到存在,而在理性世界中获得公民权。从此也可说明,作为判断美的事物的能力的审美趣味,如何成为精神和感性之间的中介,使本性互相排斥的二者结合成一种幸运的协调一致;审美趣味如何赢得理性对物质的尊重,如何赢得感性对理性事物的爱好,审美趣味如何把直观提高到观念,并在一定程度上甚至把感性世界化为自由王国"。因而,就是主要由自然规定的人的结构美也应该是结合着感性和理性的,是人类自我生成的中介。只是在这里这种结合和中介作用是主观地产生的,即通过审美趣味这种主观能力产生的,所以,人的结构美是理性概念的感性表现,因而是较低层次的美,即它还直接与自然规定相关,因而有待提高。

这种提高的根据就在于,人同时是人格,他不是完全由自然根据自己的必然性规定的,而是他本身在他的自由中规定的。这样,就上升到自由驾驭着美的程度,即自然把结构给了美,精神将游戏给了美。这种美就是秀美。"秀美是在自由作用下的形体的美,是依赖于人格的那些现象的美。结构美是自然的创造者的光荣之举,而秀美,是自己体现者的光荣之举。前者是赏赐,而后者是自己的功勋。"可见,在席勒看来,从结构美到秀美的发展,人越来越有自由和显出主体性,是人从自然的人向道德的人的

进程中的一个阶梯，是人类自我生成的重要步骤。

那么，人的自由和主体性究竟如何通过秀美表现出来呢？这就涉及到秀美的范围和性质。

在席勒看来，秀美是运动所固有的，而且，永远只是自由运动的形体的美。因此，这种自由的运动就是交感运动，即伴随着道德感或道德信念产生的运动。这种交感运动，既根源于人格，又能使感觉状态达到它，也就并列地实现精神活动和感觉状态。因此，秀美的范围在交感运动，这种交感运动就把精神（理性）与感觉（感性）结合起来了。

秀美的性质，他认为，就是富有表现力，而且是只有人类才有的，表现他的道德状态的，狭义的富有表现力。这就见出秀美作为区别人和动物的性质。因为人仅仅以自己的活动可以证明他是人格。因此，我们不满足于从人的外形上表现出人性的一般概念，即自然性，还期待人的外形会同时表露出性格，而且应该是在道德上富有表现力的。这一点上，秀美不同于结构美。结构美由于是自然的必然性与自由之间的幸运的协调一致，是自然的纯粹产品，它就有自己的开花、结果和凋零的时期，游戏确实可以加速却绝不能延缓这些时期。最后，物质渐渐压倒形式，而活跃的创造本能本身在聚集的质料中将为自己准备好墓穴。因此，这种体格美大部分在中年由于肥胖和皱纹等变得粗糙，而破坏美的线条和令人神往的表皮。然而感性上富有表现力的东西也可以说明性格，而且人的精神应该要求有现实性和道德感的特性，人不仅只反映别人的光芒，他本身应该像太阳一样发射自己的光。因此，“秀美是道德原则给予感性事物的恩惠，就好像结构美是自然对后者的技艺形式的赞同”。秀美之所以能结合理性和感性，就是因为“永远只有精神中的超感觉根据使秀美成为富

有表情的，也只有自然中的感性根据使秀美成为美的”。

那么就是说，秀美的性质决定了它是感性与理性、爱好与义务的协调一致，而这种协调的精神状态就是“美的心灵”征象，也是完美人性的印记。因此，“在一个美的心灵中，感性和理性，义务和爱好是和谐相处的，而秀美就是美的心灵在现象中的表现”。

到这时再来比较结构美和秀美，两者在层次上的高低，在使人性完整和人类自我生成中的作用大小就很明显了：结构美能够引起喜悦、赞叹和惊异，然而只有秀美会令人神往。美有崇拜者，唯有秀美才有迷恋者，因为我们尊敬创造者，而热爱人。

（二）尊严是崇高心灵的表现

既然秀美是美的心灵的表现，它使理性与感性协调一致了，为什么还会需要尊严呢？这是因为，人性的完整，理性与感性的协调一致，是人类的理想，人要为之而奋斗，但他竭尽全力也绝对不可能达到它。这是由于人要受到自然和物质的限制，他有自然本能。要摆脱这种限制，就必须用纯粹意志把人提高到动物性之上，道德意志把他提高到神性。因此，“运用纯粹意志，就是达到意志的道德自由的重要的一步。这样，意志就必须把自然的要求放在理性判断之后，然而自然强调维护自己的权力，所以只有通过与自然要求的冲突才可能在内心冲动中有与理性法则的协调一致”。因此，在这种冲突中，美的心灵必须在内心冲动中转化为崇高的心灵，而且这是人们能够用来把它区别于好的心灵或道德气质的心灵的万无一失的试金石。这样，通过道德力量统治自然本能，就是精神的自由，“而精神自由在现象中的表现就叫做尊严”，尊严也就是崇高心灵的表现。

这样，席勒就解释了美的心灵由于理性与感性的冲突在内

心冲动中转化为崇高的心灵，而前者的表现（秀美）也必定转化为后者的表现（尊严），最终使人得到道德上的自由。这就比较全面地说明了人的自我生成，既看到了人类发展中的和谐的一面，又看到了它的冲突的一面，正是这种既和谐又冲突的运动，形成了由自然的人经过审美的人向道德的人生成的历史模式。这是一种独具特色的历史哲学体系，是历史与逻辑（范畴）相统一的美学体系模式，对谢林和黑格尔的美学的巨大历史感以及马克思主义的历史唯物主义的形成都是极富启发的。

席勒还在与秀美的比较之中规定了尊严的范围和性质。其一，在尊严那里，精神要统治躯体，精神反对专横的本能而维护自己的主动性，而本能更乐意摆脱精神的约束。相反，在秀美那里，精神自由主义地管理着，在这里精神使自然活动，也找不到反抗。所以，“秀美存在于随意运动的自由中，尊严则存在于对不随意运动的克制中。在自然传达精神的命令的地方，秀美容许自然保留意志自由的外观；相反，在自然想统治的地方，尊严使自然服从于精神”。其二，尊严更多地在痛苦（情致）中需要和表现出来，秀美更多地在行为（教化）中需要和表现出来，因为只有在痛苦中才显现出精神的自由，也只有在行动中才显现出躯体的自由。其三，因为完美人性的理想要求的不是道德事物和感性事物之间的矛盾，而是两者之间的协调一致，那么尊严与这种理想不会很好地相容。因此，人应该借助秀美做出他在是人性范围内能够做的一切，而借助尊严做出他超出自己人性范围必须做的一切。其四，具体的要求和作用是：人们要求承担义务的人有秀美，要求被负有义务的人有尊严；人们应该借助秀美指责缺点，而借助尊严承认缺点；强大的人要想令人喜欢，那他就应该用秀美来减弱他的优越，虚弱的人要想受人尊敬，那他就应该用尊严

来扶助自己的无能。

虽然尊严与秀美如此不同，但是，席勒正由此而看到两者并非绝对对立，而且相辅相成，对人类的自我生成共同起着中介作用。他极力主张两者的结合，“靠结构美支持的秀美和靠力量支持的尊严，如果在同一个人身上相联合，那么他的人性的表现就是完美无缺的，而且他生活在精神世界中是合法的，生活在现象世界中是无罪的”。这种人性完美表现的典范就是古代希腊罗马的艺术作品。

他还分析了秀美和尊严在情感上的反映：尊严引起崇敬，秀美引起爱情。尊严之所以引起崇敬，这是因为在尊严中自然需要和法则要求之间是矛盾的，因而使感性紧张，就不可分离地产生了崇敬；秀美之所以引起爱情，那是因为在秀美中，像一般在美中一样，自然的偶然事物与理性的必然事物出乎意料的一致，就引起人们的好感——爱情，这是一种与秀美和美不可分离的感情。

就在这些主干分析的基础上，席勒再细致分析，从而构成了他的完整的美学范畴体系。

（三）完整的美学范畴体系

首先，席勒把美丽(reiz)、秀美(anmuth)与优美(grazie)区分开来。

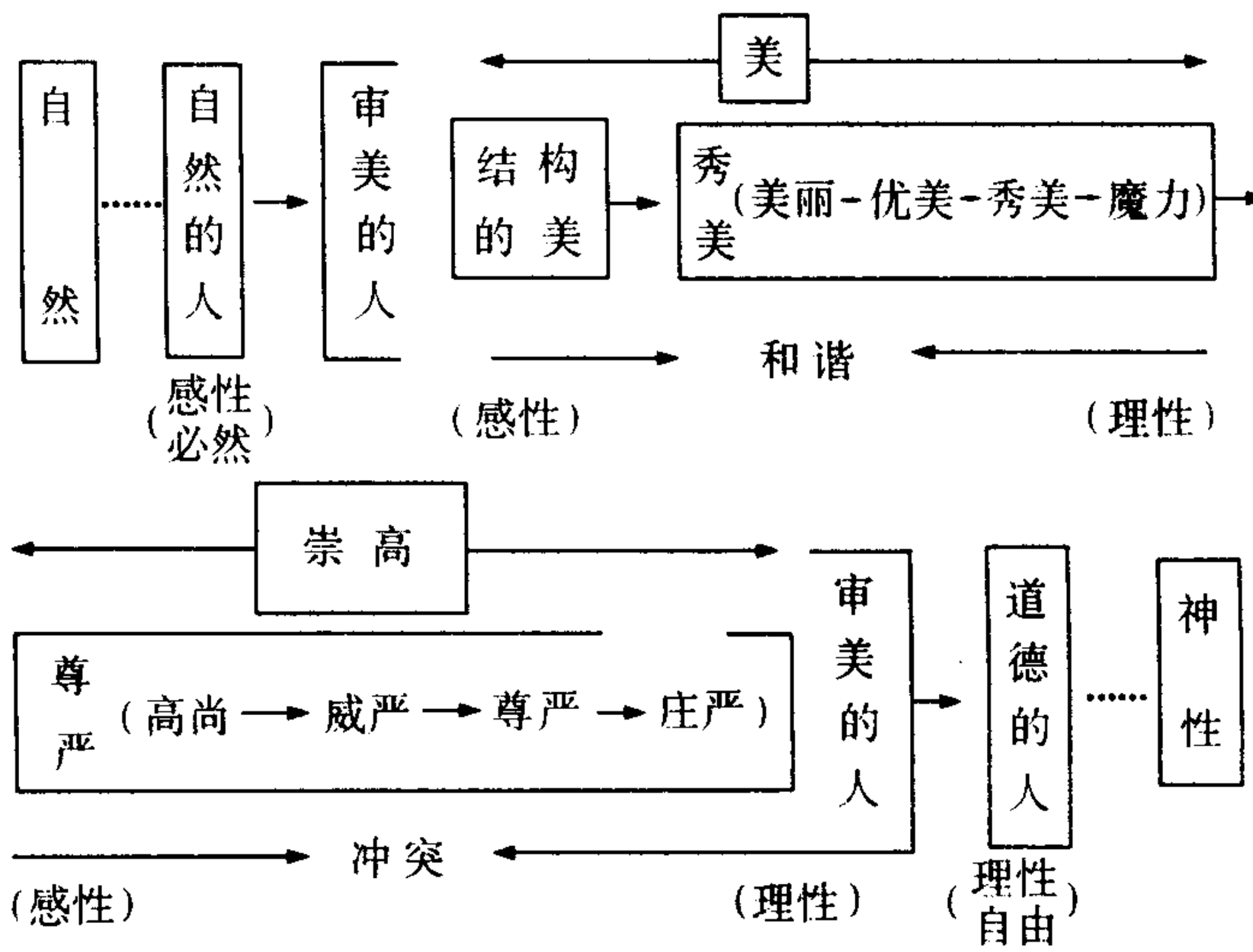
他以优美为中点，分出活泼的优美和沉静的优美，第一种优美近似于感性魅力，而且也近似于满意，如果不借助尊严抑制满意就很容易堕落为渴望。这种优美可以称为美丽。松弛的人倾向于它，美丽可以使他想象力的静止海洋波动起来。沉静的优美近似于尊严，因为它通过节制不平稳的运动表现出来。紧张的人倾向于它，剧烈的精神狂飙就消散在他心胸的平和呼吸之中。这

种优美可以称为秀美。而欢快的笑话和讥讽的锋芒乐意与美丽相结合，同情和爱情乐意与秀美相结合。

同时，尊严也有不同的层次，在它接近秀美和美的地方就成为高尚(edel)，而在它近似于令人害怕的地方，它就成为庄严(hoheit)。而秀美的最高程度是魔力(bezaubernde)，尊严的最高程度是庄严(majestät)。

他还指出了这些美学范畴之间的关系。他说，在着魔时我们似乎要丧失自身，并转流到对象那边去。自由的最高享用与自由的完全丧失毗邻，而且精神的陶醉与感性快感的眩晕毗邻。庄严把强迫我们内省自身的法则摆在我们面前。我们面对在场的神凝视地面，忘记身外的一切，而且除了自己存在的沉重负担以外感觉不到任何东西。如果一个人能够对我们体现神圣的东西，那么他就有庄严；即使我们双膝不跪下，我们的精神也会在他面前顶礼膜拜。不过，一旦人类罪过的哪怕最微小的痕迹在精神所崇拜的对象身上显现出来，精神就迅速地重新挺直身子，因为无论什么仅仅比较伟大的东西，都不能使我们的精神拜倒在它的脚下。单纯的权力，无论多么可怕和无限，永远也不能把庄严给予别的事物。权力仅仅使感性生物佩服，庄严应该使精神得到它的自由。

这里，我们看到了席勒关于美学范畴体系的一个比较完整的构想：结构的美——→秀美(美丽——→优美——→秀美——→魔力)——→尊严(高尚——→威严——→尊严——→庄严)。总体上与传统美学的美和崇高相吻合。这个体系的构架是自然向人(自由)的生成(在人身上就是人的自我生成)。这个体系的内在发展动力就是感性与理性的矛盾冲突。因而可以结合席勒的整个美学体系图示如下：



这个美学范畴的构想,可以说是西方美学史上最完备和最细致的,而且至今也很少见有如此完整而精细的构想。如果我们再把席勒关于悲剧性和喜剧性的范畴加上去,那么就显得更加完整了。

第五节 论悲剧性和喜剧性

席勒主要是联系着悲剧和喜剧的艺术类型来谈悲剧性和喜剧性的美学范畴的。而且,他谈论悲剧多,有两篇专论,即《论悲剧题材产生快感的原因》和《论悲剧艺术》,而谈喜剧的虽不多,可有所论及,而且把喜剧看得比悲剧在理论上有更高的地位。然而,他一辈子以戏剧创作为主,写了许多优秀的悲剧,却没有写下一篇喜剧。

我们从席勒的有关论述中可以归纳地看到他对悲剧性和喜剧性的主张。

（一）悲剧性是目的性与反目的性的冲突的表现，以否定的形式显现了人类的自由

席勒在分析悲剧题材产生快感的原因时指出，一切快感的源泉在于目的性，而一切审美的快感不是感官上的快适，而是精神上自由的愉悦，所以审美快感的源泉不是自然的目的性而是精神的目的性，可是悲剧和崇高所引起的快感之源泉又是一个以反目的性为前提的目的性，即对感性（自然）来说的反目的性而对理性（道德）来说的目的性，简言之，即感性的反目的性与理性的目的性的冲突。

他说："痛苦不是人的命运，而人却在受苦，这像是自然界一种违反目的的事，这种反目的性使我们感到痛苦，但是这种反目的性给与我们的痛苦，对我们理性的天赋来说，却是有目的的，同时它要求我们行动，因而对于人类社会也是有目的的。这样，无目的的事物在我们心里激起的不快本身必然会使我们感动快乐，因为这种不快之感是具有目的性的。""一切有目的的事物中，再没有比道德的目的性更使我们关心，也再没有什么别的东西能超过我们从道德的目的性中得到的快乐"；"道德的目的性，只有在和别的目的性发生冲突并且占到上风的时候，才能最清楚地被人认出来；道德法则，只有在和其他一切自然力量进行斗争，而这些自然力量对人们的心灵却会失去力量的时候，才显示出它的全部威力"①。

① 《论悲剧题材产生快感的原因》，孙凤城、张玉书译，见《古典文艺理论译丛》第6辑，人民文学出版社1963年。

这就是说，悲剧性是以道德的目的性与自然的反目的性的冲突来显示人类道德（心灵）力量的伟大，即显现出人类的道德自由的美学范畴。

这种观点是悲剧性冲突理论的最早的明确表述形式，对黑格尔的冲突说悲剧理论是直接的启示，然而，人们以前却忽视了这一点，把冲突说的发明权交给黑格尔，而不明白席勒的表述似乎更为合理和符合悲剧艺术的实践。

从席勒的美学体系来看，美是现象中的自由，但由自然目的性与道德目的性相和谐表现出来的是优美，而由自然目的性与道德目的性相冲突表现出来的是崇高和悲剧性；那么，优美就是必然与自由的和谐所显现的自由，崇高和悲剧性就是必然与自由的冲突所显现的自由。这样不仅形成了席勒的独树一帜的悲剧理论，而且也把悲剧性与崇高联系起来纳入了他的整个美学体系之中。

（二）悲剧性是崇高的集中表现

席勒始终把悲剧性和崇高当作同类的范畴来使用，而且认为悲剧艺术就是表现崇高的艺术。他在《关于各种审美对象的断想》中明确指出，“一切人所共有的对充满激情的事物的爱好，在自然中迫使我们观照痛苦，可怕和恐怖的同情感，在艺术中对我们有那么大的魅力，在剧院中那么吸引我们，使我们那么喜爱对巨大不幸的描写，这一切都证明，除开愉快、善和美以外还存在着快感的第四个源泉”。这第四个源泉就是相互纠缠在一起的崇高和悲剧性。

席勒把崇高与悲剧性等同起来，反映他看到了两者的质的共同性，即两者的本质都是表现具有潜在自由的目的性与反目的性的冲突，都是由于感性的痛苦而引起道德的反抗，使人得到

精神的自由。这是席勒在西方美学史上的重大贡献。

但是，这样把悲剧性与崇高等同起来，同样也说明他对两者在量上的差异估计不足。虽然他已意识到悲剧性是崇高的集中表现，但是，他只是从悲剧艺术的角度来探讨悲剧性，而没有注意到一切艺术都可表现悲剧性。其实，两者是有一些量上的差异的。其一，悲剧性主要表现的是崇高中的一种，即他所谓威力的激情的崇高。这一点，席勒虽未明确点出，可在论述中已限定了。其二，悲剧性冲突比崇高的冲突要激烈得多，而悲剧性冲突的结果往往是人的被毁灭或遭到巨大不幸，崇高的对象却并不一定在崇高的冲突中被毁灭。

另外，席勒把丑包含在崇高的范围之内，他曾说："有些对象同时是丑恶的，对感性不利和可怕的，不能使理智满足以及在道德评价上微不足道的，却仍然使人欢喜，而且使人欢喜到那么高的程度，以致我们乐意为了设法得到这种享受而牺牲感性和理智的愉快。"（《关于各种审美对象的断想》）而把悲剧性与崇高等而视之，也就必然把丑也包含在悲剧性范畴之内，这就把丑当作悲剧性的对象，使丑进入了悲剧艺术的殿堂，当然要使丑进入悲剧艺术，同样要使他首先成为一个崇高的对象（即令人可怕的对象）。这样就打破了从亚里士多德直至新古典主义（十七—十八世纪）关于悲剧艺术只能写好人（特别是帝王将相、英雄豪杰）的金科玉律。另一方面，这也说明，美的表现和艺术表现已经不断由静态的和谐有序状态逐渐向动态的冲突的有序状态转化。因为突现了包含了丑的崇高范畴在美学和艺术中的地位，崇高通过矛盾冲突实现审美效果的特质也随着被突现出来，和谐、平静、静穆就经过秀美（运动中的美）逐渐向动荡、对抗、激情的崇高过渡，使得本来客观存在的完整的美学范畴体系及其辩证关

系得到了理论的反映，形成了整体上的动态有序状态。这一转化在《论秀美与尊严》一文中得到了较明确的理论表述。

（三）悲剧性的审美效果——痛苦中的兴奋

席勒对悲剧性的审美效果作了分析。(1)他认为悲剧快感是一种混合的感情。他把悲剧快感与崇高感等同视之。他说，崇高感是一种混合的感情。而实质上也就是说，悲剧快感也是一种混合的感情。(2)悲剧快感是表现最高程度的恐惧与能够提高到兴奋的愉快的一种组合。(3)悲剧快感最终会转化为快感，这种快感不是本义上的快感，即不是感性的快感，而是来自道德本性的精神自由的快感。（见《论崇高(II)》）

这种分析基本上是合乎审美经验的，对我们分析悲剧快感是十分有益的。可以说抓住了悲剧快感的关键——崇高感，正因为它是一种崇高感，才能产生痛苦中的兴奋，因而是一种来自悲苦之中的快感。不过，这种快感不仅仅是道德自由的精神产品，而是人们从悲苦中看到未来必定达到的自由是社会实践的必然趋势而产生的。因此，悲剧快感的根源不是纯精神的，而是社会实践的产物，是人类潜能和未来自由在人类心灵之中所引起的一种特殊的审美效应。席勒以历史唯心主义的形态阐述了悲剧的快感，值得我们借鉴。

（四）关于喜剧性

席勒没有专门的文章论述喜剧和喜剧性。他在《论素朴的诗与感伤的诗》中把喜剧(性)与悲剧(性)的区别看作是优美心灵与崇高心灵的差别。

他认为，悲剧在所处理的客体上占有优势，然而，喜剧却需要更重要的主体。因此，在主体性上，喜剧高过悲剧。这对黑格尔的喜剧理论无疑有着直接启示。黑格尔就认为，在喜剧里，“无

限安稳的主体性却占着优势”，从喜剧人物的笑声中，“我们就看到他们富有自信心的主体性的胜利”①。

席勒指出：“悲剧诗人是由他的客体支持着的，相反，喜剧诗人必须通过他的主体在审美的高度上来把握他的客体。前者可以展翅高飞，这并不是一件难事；后者必须始终如一，因而他必须已经处于审美的高度而且像回到家中一样舒适自在，而悲剧诗人不纵身一跳就达不到这个高度。这正是优美的性格和崇高的性格的区别所在。”（《论素朴的诗与感伤的诗》）

这就是说，喜剧（性）是优美心灵的表现，而崇高心灵则表现为悲剧（性）。这就又把喜剧性和悲剧性纳入了他的美学范畴体系，使得当时已有的几种重要的美学范畴都容纳在他的美学体系之中，而且显出相互的辩证关系。

他认为，喜剧和悲剧的目的是相同的，不过达到目的的手段不同。他说：“二者都抱定给精神提供自由的目的；但是，喜剧借助于道德的冷漠来达到这个目的，悲剧则通过自律来达到这个目的。”（《席勒遗稿断片》，1793 年）这同样是把喜剧（性）和悲剧（性）当作人类自我生成过程中两种相对的中介因素。

到此为止，我们就可以对席勒的美学范畴体系有一个比较完整的了解了。席勒的美学范畴体系，既是历史与逻辑相统一的，又是充满辩证因素的，尽管它是客观唯心主义的。可以说，席勒的美学范畴体系是我们建立新的美学范畴体系的最有参考价值的参照系。席勒的这个完整的美学范畴体系也标志着美学在德国古典美学之中达到了成熟，它也是席勒对美学的重大历史贡献。

---

① 黑格尔：《美学》，第 3 卷下册第 290 页，商务印书馆 1981 年。

第六节 戏剧美学思想

席勒不仅是个伟大的戏剧家，给我们留下了大量的戏剧作品的瑰宝，而且他爱好哲学和美学的思考，对戏剧美学的一系列重大问题发表了极为精辟的见解，成为他整个美学思想的一个有机组成部分。他的这些精辟见解，有的是在他的剧本的序言中，如《强盗》的两版序言、《墨西拿的新娘》的序言；有的散见于他的剧中人物的语言之中；有的出现在论美的专论中，如《论美书简》中，他也有几篇戏剧美学的专论：《论当代德国戏剧》(1782)、《好的常设剧院究竟能够起什么作用——论作为一种道德机构的剧院》(1784)、《论悲剧题材产生快感的原因》(1792)、《论悲剧艺术》(1793)。

(一) 戏剧的本质

席勒继承和发挥了他的先驱者(主要是狄德罗和莱辛)关于戏剧本质及其社会作用的基本观点。他把戏剧定义为"人类生活的一面坦诚的镜子"(《论当代德国戏剧》)，把剧院当作"一种道德机构"(一译为"道德学校"，《论作为一种道德机构的剧院》)。这与狄德罗和莱辛的主张是一脉相承的。狄德罗认为，"坏人走出了包厢，已比较不那么倾向于作恶了"，一切模仿艺术的共同目标就是"帮助法律引导我们爱道德恨罪恶"(《论戏剧艺术》)。莱辛说得更加简明扼要："剧院应该是道德世界的大课堂"(《汉堡剧评》第二篇)，戏剧是"法律的补充"(同上，第七篇)。席勒正是继承了兴起于法国而震动了德国的启蒙主义运动的主张，结合着戏剧的社会作用，从戏剧与社会生活的关系以及戏剧与其

他社会意识形态的关系，即从认识论和社会学的角度说明了戏剧的本质。而且，席勒不仅把这种戏剧本质论系统化了，还针对启蒙主义运动中卢梭对戏剧艺术的否定，进一步明确地阐发了戏剧的审美本质与社会本质的统一的见解。

卢梭反对戏剧和剧院，理由源于柏拉图，一是认为戏剧是一种无益的娱乐，二是认为戏剧歪曲了客观事物的真实关系（见《给达朗贝论戏剧的信》）。席勒似乎针对着卢梭的这些责难，一方面明确认为"剧院起着教育人和教育民族的作用"，"剧院的地位"就应该"确定在首要的国家机构之列"（《好的常设剧院究竟能够起什么作用——论作为一种道德机构的剧院》）；另一方面，在《论当代德国戏剧》中论述了戏剧是"人类生活的一面坦诚的镜子"，而在《论悲剧中合唱队的运用》中阐明了悲剧应该运用合唱队这"一堵活生生的墙，这堵墙使悲剧围绕着自身进行，以便完全与现实世界隔绝，并且保持它的理想的基础，维护它的诗的自由"。这就从审美方面与社会方面相结合的程度上阐发了戏剧的本质。

席勒指出："人类生活的一面坦诚的镜子即使对于最迟钝的眼睛也一目了然地当面竖着，在这面镜子中内心最隐秘的诡计被灯光照亮并湿壁画式地反映出来，美德和罪恶的一切演变，一切最混乱的成功阴谋，最高期限的奇特经济，虽然在实际生活中经常不可预见地成串地消失着，可我说，在这面镜子中这一切被穿成一连串较小的平面形象。"（《论当代德国戏剧》）其实，把文学艺术当作人类生活的镜子的美学观念不过是一种继承古希腊"模仿说"而在文艺复兴时代广泛流行的现成模式，似乎并没有什么值得注意之处。然而，在席勒这里，却着重强调了戏剧这面人类生活的镜子的审美特质，一是它的坦诚性，二是它的形象

性，三是它的典型性。这就是说，戏剧是人类生活的审美的镜子，它不仅是坦诚的，可以一直深入到人们的隐秘的内心世界，把世界万象都涵盖在自身之内并使它们真实而真诚地显现在光天化日之下，而且是典型化的，把在实际生活中不断流动消失着的一切点连缀成高度集中的形象的面。因此，戏剧艺术就像"真实自然的阿波罗"，"第一次对着多多那人和德尔斐人那样，对着心灵口诉着美好珍贵的预言"，把生活的内在逻辑的必然结果显示给心灵。这样，戏剧艺术就是真实自然的，而且是更具有内在必然性的，所以，它才能够产生那么强大的审美效果："那么多堂·吉诃德从喜剧的轻松机巧图画中瞧见了他们的假面孔，那么多福斯泰夫看到了他们的吹牛号角"，"生动的描绘充满同情，这种同情使整个舞台消溶在泪水里……"(《论当代德国戏剧》)

更加可贵的是，席勒还强调了戏剧艺术在构成审美形象过程中的整体意识。他说："我们人站在宇宙面前，就像蚂蚁站在一个宏伟庄严的宫殿面前一样。它是一座大得惊人的建筑物，我们的昆虫目光停留在这个窗扇上，也许还发现这根柱子，这座塑像安置得不好；一个较好生物的眼睛也能看到所面对的窗扇以及那里的塑像和柱子，这些东西在这里与它们的同伴是对称地相合的。但是，诗人即使为蚂蚁的眼睛而描绘，也会把另一半搬来缩小在我们的视野之中；从细小事物的和谐到宏大事物的和谐，从部分的对称到整体的对称，他都会给我们准备好，并会使我们赞叹前者中的后者。"他的这种要求是直接针对当时德国舞台上所充斥的自然主义表现提出来的，在那里戏剧诗人"揭露自然的阴私处，在一面无拘无束笑谑的凹面镜中放大着它的粉刺和色斑，烈火中烧的诗人们把自然荒唐地夸饰为庞然大物，并且大张旗鼓地宣扬它最卑劣的奇闻轶事"。这就可见，席勒所谓"人类生

活的一面坦诚的镜子”，既不是那种刻板返照任何自然事物的平面镜，也不是那种把自然事物荒唐扭曲的凹面镜，而是一面既“大胆果断地”摄取“自然的活力”而又“羞怯害臊地”描绘自然“可厌的特性”，并使之形成一个和谐整体的全息镜。这表现了席勒的严格摒弃自然主义的真正现实主义的美学观。

不过，席勒所处的时代和他本人的禀赋天资，决定了他脑中激荡着理想主义（即浪漫主义）的洪流。因此，他追求现实主义与理想主义的结合，而且把理想主义当作他反对自然主义的有力武器。这十分明显地表现在《论悲剧中合唱队的运用》、《〈墨西拿的新娘〉序言》中。

席勒强调戏剧艺术的理想主义的基点是，艺术是“要达到某种更高东西”的，艺术是创造性想象力的产物。他说，“艺术应该获得它还没有的东西，手段方面的偶然缺陷不应该限制诗人的创造性想象力。他使最有价值的东西成为目的，他为理想而奋斗”，即使表演艺术“要迁就环境”的这种偶然缺陷，也不能阻止诗人展开想象去追求理想。这就阐明了戏剧艺术的诗意化（理想化）的审美特质。

首先，席勒还是从人的需要谈起。他并不否认“受条件限制的表演艺术以需要为基础”。的确，“老板要生存，演员要表演，观众要消遣和受到感动。他们寻求满足，又总是不满足，当人们指望他们紧张的时候，他们却在期待着游戏和休息”。但是，他认为，“当大家严肃地对待剧院的时候，大家并不想取消而净化观众的满足。观众应该持续进行游戏，不过进行的是一种诗意的游戏。一切艺术都是致力于给人愉悦的，而且没有比使人们感到幸福快乐更高尚和更严肃的任务了。那种努力获得最高乐趣的艺术才是真正的艺术。然而最高的乐趣就是人在他的所有能力的

生气勃勃游戏中获得的自由”。这就是说，戏剧艺术应该使观众的需要得到满足，但是它却必须净化这种满足，使其高尚化和严肃化，使人们从中得到最高的乐趣，即得到审美的自由，这种审美自由是诗意化的，因而也就是理想化的。

其次，他沿着这种内在依据，从戏剧与现实的关系来进行阐述。他认为，基于人的内在精神需要，“每个人虽然都期待借助想象力的艺术而在一定程度上摆脱实在事物的限制，可他更愿意为可能的事物感到高兴和给他的想象提供空间。即使这个人最少期待，然而他也愿意忘记他的职业，他的平庸生活，他的个体，他还希望感到自己处在特殊的境况之中，希望欣赏偶然事物的奇异组合，如果他具有严肃的天性，他就希望在剧院中发现合乎人道的天下大治，而这种天下大治是他在现实生活中感到已经失落了的”。但是，剧场所表演的一切毕竟是“梦幻”，因此，“通过看戏得到的仅仅是一个悦人耳目的瞬间幻象，清醒过来时它就消失了”。可是，人们是不能在梦幻、幻象和假象中生活的，他需要得到实际的审美自由和生活自由。因此，“真正的艺术之目的不仅仅在于一种短暂的游戏，它的严肃目的在于，不仅使人进入自由的瞬间梦境，而且使他在活动中实际上得到自由，而达到这个目的的手段是，它在他身上唤醒、训练和提高一种能力，而把感性世界，那种反而仅仅作为一种粗糙的质料沉重地压在我们身上，作为一种盲目的威力压抑着我们的感性世界，移到一个客观的远方，变为一个我们心灵的自由产品，并且由观念控制物质的东西”。正因为真正的艺术要求某种现实的东西和客观的东西，所以它就不可能仅仅满足于真实性的假象，“它要在真实性本身之上，在自然的牢固深厚的基础之上建立起它理想的大厦”。这样，席勒就从人的内在需要的论证转向了艺术与现实关

系的分析。由于人有追求最有价值的东西的需要，所以他不满足于现实，而要去欣赏戏剧和一切艺术造成的幻象、梦幻和假象，但是他并不能永远生活在艺术的幻境之中，又要求使这种幻境成为现实的东西和客观的东西，所以，艺术与现实的关系是一种具有二律背反性质的关系，它既要超越现实又要依赖现实。这具体表现在，“艺术就既是完全理想的，而在最深刻意义上同时又是现实的——它应该和可能既完全离弃现实而又最严格地与自然相一致”。他进一步认为这两者的矛盾可以在艺术的创造性想象中得到统一。这是因为，在艺术中自然本身是经过心灵创造的，因而是具有内在必然性的观念存在，而艺术又是心灵的自由产物，也是与这种自然相一致的观念存在，所以自然与观念就通过创造性想象力的活动相一致和相统一了，因而艺术就是观念的和理想的，但又比现实更真实而比经验更现实。在这里，席勒强调了艺术中创造性想象力的巨大作用，突出了心灵在艺术创造中的主导地位和主体性，从根本上肯定了戏剧艺术的审美化、诗意化的理想性，而且也认为理想的艺术应该既是理想的又是现实的。这些无疑都是合理的，不过，太心灵化了，具有席勒美学的总体上的乌托邦性质。

最后，他从反对自然主义出发，以戏剧艺术的审美化、诗意化的理想性质为基础，坚持认为悲剧中应该运用合唱队（一译“歌队”）。他认为，合唱队在悲剧中可以起到隔绝现实世界的活生生的墙的作用，从而使悲剧围绕着自身进行，保持它的理想的基础，维护它的诗的自由。也就是说，为了保持戏剧的理想性、象征性、观念性的审美（诗化）本质，那就应该采用合唱队来隔离现实，保持它的理想的基础，维护它的诗的自由。这里已经透露出了布莱希特“间离效果”（陌生化效果）的先声，与中国传统戏曲

的伴唱程式也有相通之处，是值得进一步研究的理论问题。

当然，《墨西拿的新娘》中运用合唱队的实践并未成功，随着戏剧艺术的发展，合唱队已经退出了舞台。但是，席勒对这个问题的理论探讨却是具有生命力和深远意义的。其生命力和深远意义倒不在于在悲剧中非得运用合唱队这个形式不可，而在于席勒所强调的运用合唱队来保持戏剧的审美诗意化本质——对现实性的超越而达到理想性。这对当时反对德国戏剧舞台上的自然主义和新古典主义是有现实意义的。

（二）戏剧艺术的社会作用

席勒给予剧院在人类社会中充当"首要的国家机构"的崇高地位，当然也必须阐明它的巨大的社会作用。《好的常设剧院究竟能够起什么作用——论作为一种道德机构的剧院》一文的中心内容就是论述这个问题。

他多方面详尽地阐述了戏剧艺术（剧院）的巨大社会作用。第一，"剧院给渴望活动的精神展现一个无限的领域，给每种精神能力以食粮，并不使个别的精神能力过度紧张，而且使理智的教育和心灵的教育与最高尚的娱乐结合起来"，即戏剧可以全面塑造人的心灵。第二，"在人间的法律领域终止的地方，剧院的裁判权就开始了。当正义为了金钱而迷惑，而尽情享受罪恶的俸禄时，当强权的罪行嘲笑它的无能，而人们的畏惧捆住官府的手脚时，剧院就接过宝剑和天平，并在一个极大的法官席前撕碎罪恶"，即戏剧是法律的补充或道德的法庭。第三，剧院"还制裁法庭审判容许免于刑罚的千百种罪恶，法庭审判对之保持沉默的千百种美德由剧院来荐举"，即戏剧可以惩恶扬善。第四，"即使在宗教和法律认为伴随人的情感有损它们的尊严的地方，剧院对我们的教育仍然是热忱的"，即戏剧可以防止人的心灵变虚

弱。第五，“剧院给高级种类的蠢人照镜子，而以有益的嘲笑使形形色色的蠢人感到羞愧”，即戏剧可以使蠢人自省。第六，“剧院比起其他任何公开的国家机构，更多地是一所实际生活经验的学校，一座通过公民生活的路标，一把打开人类心灵大门万无一失的钥匙”，即戏剧丰富人们的生活经验，以便更好地了解生活和他人的心灵。第七，“剧院不仅让我们注意人和人物性格，而且让我们注意命运，还教给我们忍受命运的伟大艺术”，即戏剧可以使人们更从容而勇敢地面对命运。第八，“剧院不仅使我们了解人类的命运，它还教给我们能对抗不幸并宽宏大量地对待不幸”，即戏剧可以培养人们的人性和忍耐精神。以上八个方面是戏剧在道德教育方面的作用和功绩。此外，戏剧在“理智的启蒙方面”也有巨大的作用。这就是第九，“戏剧是公共的渠道，智慧的光芒从善于思考的部分人民之中照进剧院，并且以柔和的光线从这里照彻整个国家”，即戏剧可以使所有人民具有智慧。这又主要表现在两个方面：戏剧把人们从宗教的蒙昧和教育的谬误之中拯救出来。第十，“在剧院中发表了人民斥责国家制度和统治者的不少意见”，“甚至于工业和发明才智也可能和将会在舞台前活跃起来”，即戏剧可以使统治者明智起来。第十一，剧院对民族精神具有巨大影响，席勒认为，“如果我们活到有一个民族的剧院的那一天，那么我们也就会成为一个民族”。第十二，戏剧能够使人变成一个真正的人，因为“剧院促使娱乐与功课，平静与紧张，乐趣与教育结合起来，不让一种心灵力量紧张得损害另一种心灵力量，不让娱乐占用全部精力”，所以它可以使“永恒的活动本能”得到满足，能“引导人民的爱好”，不使人们做出破坏社会安宁的疯狂行为，也可以避免“学者们堕落为发霉的迂夫子——下层民众堕落为动物”；当我们面对着悲哀、

忧郁、职业和千百种负担的压抑时，“剧院就接纳我们——在这个艺术世界里，我们离开现实的东西去梦想，我们复归于自己本身，我们的感觉苏醒，有益健康的激情感动我们昏睡的自然本性，而且热血沸腾起来”。在这里，“幸福的人变得冷静、平安的人也会变得审慎”，“多愁善感的柔弱者锻炼成大丈夫，不开化的野蛮人在这里开始第一次感受”；而且，“如果人们从一切范围、区域和状态中摆脱了矫饰和时髦的任何羁绊，摆脱了命运的任何逼迫，把他们自己重新融合在一个族类之中，并且忘掉世界而接近他美好的发源地，在这种情况下，随时被踩到地上的自然本性就随时又重新复活——这对于你，自然本性，是多么值得欢庆的一个胜利啊！每一个人都享受着大家的愉快，这种愉快从千百双眼睛中反映到他心中并得到强化和美化，而他的心中现在就只可能有一种感受——这就是：必须成为一个人”。

从以上席勒所列举的戏剧（剧院）的十二方面的巨大社会作用，我们可以看到，他把戏剧的作用既作了详尽的条分缕析的阐述，又归纳为道德教育、理智启蒙教育两大领域，而最后又归结为形成和造就真正的人这个最终和最高的作用和目标，这就与他把戏剧的地位确定为“教育人和教育民族”的“首要的国家机构”相衔接，而形成一个关于戏剧的本质和社会作用的完整观念。这里的中心旨意就是通过戏剧（剧院）形成和造就人，而民族是群体的人，所以，这是一种以人为中心的戏剧美学思想，与他在《审美教育书简》中所阐发的通过审美教育使人从自然的人经由审美的人而成为自由的人的总体思想是血肉相连的，与他在《论素朴的诗与感伤的诗》中所寄托的通过文艺来培养全面而自由发展的人的理想也是一脉相承的。

第七节　文艺发展和现实人生

文艺的发展及其规律，是从古希腊开始就令历代美学家关心的问题。为了探讨这一繁难的问题，席勒专门写了一篇论文《论素朴的诗与感伤的诗》，并且取得了超越当时的卓越成就。

（一）文艺的发展同人与自然的关系

席勒考察文艺发展的着眼点是人与自然的关系的变化。他从一种独特的矛盾现象开始他的分析："在我们的生活中有些时刻，我们把一种爱和亲切的尊敬献给植物、矿物、风景的自然本性，同样献给儿童、农民风俗和史前世界的人的自然本性，……每个不完全缺乏感受的文明人，当他自由地漫步时，当他生活在乡间时，或者在他缅怀古代的时候，简言之，当他在非自然的环境和场合中出乎意外地看到纯朴的自然的时候，就经历着这种情况。"[1] 为什么会产生这种现象呢？席勒解释，形成这种对纯朴自然的兴趣的条件有两个："第一个条件是，引起我们兴趣的对象一定会是自然，或者我们肯定会认为它是自然；第二个条件是，对象（在这个词的最广泛意义上）会是素朴的，也就是自然与艺术会形成鲜明对照而且自然会自惭形绌。"这种自然"是自动的存在，事物借助自身的存在，遵循自己不可变更法则的存在"。因此，"对自然的这种满意不是审美的，而是道德的，因为它是由

---

① 《席勒选集》，第2卷第604—686页，莱比锡1955年。并参阅曹葆华的部分节译文，见《古典文艺理论译丛》1961年第2册第1—49页，以后不再一一注明。

一个观念促成的，而不是直接由观察引起的；而且它完全不取决于形式的美”。在这些纯朴的自然对象身上，“我们喜爱默默创造的生命，发自自身的平衡创造，遵循自己法则的存在，内在的必然性，自身的永恒统一”，“它们是我们曾经是的东西，它们是我们应该重新成为的东西。我们曾经是自然，就像它们一样，而且我们的文化应该使我们在理性和自由的道德上复归于自然。因此，它们同时是我们失去的童年的表现，这种童年永远是我们最珍贵的东西；因而它们使我们内心充满着某种忧伤。同时，它们是我们理想之最圆满的表现，因而它们使我们得到高尚的感动”。但是，近代的人与纯朴的自然相比，人是自我选择的结果，自然是必然性的产物，两者各自都有片面性：“我们是自由的，而它们是必然的；我们是变化的，而它们始终如一。但是，只有在两者彼此结合的时候——在意志遵循必然性规律而且发生想象的一切变化时理性保持自己的法则的时候，神圣的东西，即理想才出现。因此，我们在它们身上永远发现我们所缺乏的东西，但是我们得努力要求理想，尽管我们同样从来都没有达到过它，然而我们应该在无穷无尽的进步中希望接近它。我们在自己身上发现一种它们所没有的优点，但是，要么它们根本就从不能分享这种优点，像无理性的东西那样；要么它们只能在走着我们的路时分享这种优点，像童年那样。因此它们努力使我们得到作为观念的我们人类的最甜美享受，尽管它们在顾及到我们人类的每一确定状态时必然会使我们深感屈辱。”

这就是说，在始初状态，人与自然本是统一的，但是自从人类脱离自然而独立发展起来以后，人虽然行进在文明的路程上，却与自然分裂，即人性产生了异化，出现了自然与艺术（矫饰和虚伪）的对立，要达到人与自然统一的理想，即“人性完整”的理

想，人就得要求自己已经失去的东西，借助文化重新复归自然。正是在这样一种追求理想的观念（因为实际上永远达不到，就只能悬为一种观念）的基础上，近代的文明人在已经异化的环境中出乎意外地发现了纯朴的自然时就会产生浓厚的兴趣和甜美的享受，同时又为自己失去了纯朴的自然而深感屈辱和忧伤。席勒就以这种独特的抽象分析勾画了他对近代社会与古代社会强烈对比的图景，表现了他对人与自然分裂状态、人性异化现实的深刻洞察。而他对于素朴的诗与感伤的诗的划分就是以这种对现实人生的抽象分析为依据的，也就是把人与自然的统一、人性的完整悬为理想，用这种理想来审视在人类历史进程中的文艺发展，并从人对近代社会和古代社会不同状态的心理反应来追溯文艺发展的根源。这种观点当然从根本上讲是历史唯心主义的，但是，从人与自然的关系的历史演变入手来研究文学艺术的发展及其规律，并天才地猜测到了文艺发展的根源在于人与自然的关系的改变，却是很了不起的历史洞见。因为在社会实践中人与自然的关系必然发生根本性变化，而这种变化也必然会通过社会和人（包括社会心理和个体心理）这个中介而影响到人类创造出来的文学艺术。这与《1844年经济学—哲学手稿》中马克思关于“人化的自然”与美和艺术的关系的论述有着某种内在的联系。

（二）素朴及其表现

在大致指出了文艺发展与人和自然的关系的联系之后，席勒进一步分析了“素朴”概念及其具体表现。

席勒认为，既然近代文明人对纯朴自然的兴趣和满意是以一种观念为基础的，所以它只能在那些对观念敏感的人身上显示出来，即只能在道德的人们（也就是理性的人，追求人性完整理想的人）身上显示出来。因此，那些“与我们紧密联系在一起，

并且更加引起我们回顾我们自身和我们身上的矫揉造作"的对象,比如天真无邪的儿童,最普遍而最强烈地引起我们对自然的敏感性。他认为,我们多愁善感地逗留在儿童那里,并不是因为一种成年人的无可奈何的慨叹,我们并不是从我们的能力和完善的高度来俯视儿童,而是因为我们离不开我们状态的局限,我们景仰儿童身上无限的可规定性和他的纯洁无邪而深受感动,因而为自己的局限性和矫揉造作而感到忧伤。"因此,儿童对我们来说是理想之清晰回想,尽管这种理想并不实现,但是它提出来了,因此它就绝对不是他的贫乏和局限的观念,正相反它是他的纯粹而自由的力量的观念,他的完整性的观念,他的无限性的观念,是感动我们的东西。因此,对于道德的人和敏感的人来说儿童就会是一个神圣的对象,也就是一个观念的伟大而消灭经验的每种伟大的那样一个对象;而且甚至他在理智判断中可能丧失的东西,在理性判断中重新充分地赢得。"席勒认为,正是从理性判断和理智(或译为"知性")判断之间的这种矛盾中出现了混合感情之完全独特的现象,这种感情在我们心中激起思维方式的素朴。这种思维方式的素朴就把来自理智判断的对儿童幼稚的嘲笑,来自理性判断的对儿童高贵的单纯的崇敬,同感到自己不如儿童的忧伤汇合在一起。从这种分析得出来的结论就是:"对素朴的要求是,自然要享有由它而来的对艺术的胜利,这时要实现这,要么靠人的知识和意志,要么借助于人的充分觉悟。在第一种情况下有惊异的素朴并使人快活;在第二种情况下有信念的素朴并令人感动。"

所谓"惊异的素朴"是自然的突破。出乎自然本性的"内心冲动战胜矫饰,战胜虚伪的礼仪,战胜伪装"就是素朴的;也就是说,"自然不借助它盲目的威力作为动力学的伟大,而是借助它

的形式作为道德上的伟大，简言之，它不是作为身体之必需，而是作为内在的必然性对艺术取得伟大胜利”。“惊异的素朴只有人才能有权享受，尽管只有他在那个时刻不再是纯朴无邪的自然才有权享受。它以一种意志为前提，而这种意志与自然亲手做的东西不协调。这样一种个性，当人们使他恢复知觉时，就会对自身感到惊诧；反之有素朴精神的个性就会对人们及其惊讶感到惊异”。因此，惊异的素朴是自然性格突破内心冲动，从而引起对自然的真实的尊敬，而反对矫饰和欺骗，感到一种道德上的愉快，是一种以形式为基础的自然对艺术（即矫饰和欺骗）的胜利。

所谓“素朴的信念”是坚持不变的自然。“当一个人在他对事物的判断中故意无视矫饰造作的环境而只坚持一种纯朴的自然本性时，我们把一种素朴的信念归于他。”比如，一个父亲对他的孩子说，某个穷人在受着饥渴的煎熬，而这个孩子就去把他父亲的钱包送给那个穷人，那么这种行为就是素朴的。又比如，如果一个没有人间经验却有良好理智的人懂得对欺骗他的另一个人巧妙地装出坦白他的秘密的样子，甚至还借助于他的真诚使那个人自己损害自己，那么我们就发现素朴的东西。“因此，思维方式的素朴从来就不可能是道德败坏的人的特点，而只能归于儿童和有儿童般思想的人。后面这些人经常处在大千世界的矫饰环境之中而素朴地行动和思考；他们由于自己优美的人性而忘记了他们与一个道德败坏的世界有矛盾。”因此，信念的素朴是在一个与自然本性相矛盾的矫揉造作的环境中仍然坚持自己不变的纯朴自然本性的表现。

在区分了惊异的素朴和信念的素朴以后，席勒进而分析了素朴的具体表现形态和方面。(1) 素朴表现在天才身上。“每个真正的天才必定是素朴的，否则他就不是真正的天才。他的素朴

单独使他成为天才，并使他在理智和审美方面具有某些东西而在道德上也并不能否认他。”因为“他不知道法则，不知道虚弱的拐杖和倒错的严师，仅仅由自然本性即本能，他的守护天使引导着，镇静而安全地穿过虚伪审美趣味的一切罗网”，他一任自己的本性，“他突然产生的思想是一个神之启示，他的感情是人的一切时代和一切历史的法则”。(2) 伟大的政治家和统帅也表现出素朴。“表现出异乎寻常坚定信念的某些人，甚至会产生出伟大的政治家和统帅，一旦他们由于他们的天才而成为伟大的，就显出一种素朴的性格。”(3) 素朴表现在妇女身上。“妇女使道德的这种素朴与一种对大千世界合适的行为结合起来，她就是值得尊敬的”。(4) 素朴在语言和活动中表现出来。“从素朴的思维方式中还不仅在言语上而且在动作上必然地流露出一种素朴的表现，而且它是优美的最重要的组成部分。天才用这种秀美表现他最崇高和最深刻的思想；这是出自儿童之口的神启箴言。”“在这里语言就像通过内在必然性那样从思想中喷涌出来，而言语与思想那样一致，以致思想即使在物质的外壳之中也像裸露着那样表现出来。在那样一种表现那里符号完全消失在被描述者之中，而且语言还使它所表现的思想好像裸露着一样，因为另一种语言绝不能同时毫不掩盖地表达这种思想，这种表现就是在文风上特别称为天才的和机智的东西。”(5) 交际中表现出来的素朴。“像天才在他的思想活动中一样，心灵的无邪在活跃的交际中也自由而自然地表现出来。”这种表现具体来说就是，不转弯抹角，鄙视任何虚伪的外表和欺诈，以适当的名称，以最简洁的方式叙说人们完全不能或者只能装腔作势地说明的事情。(6) 素朴也表现在无理性的东西身上。信念的素朴就其本义而言只能是绝对服从自然本质的人所有的，但是借助于诗意化的

想象力的内心冲动它常常会由理性的东西向无理性的东西转化。因此，外在自然也具有了素朴的性格，比如，动物、风景、建筑物等等。这里的条件是："我们把一种意志借给我们思想中的无意志，并且注意无意志对必然法则的强烈趋向。"

这一部分看起来似乎与文艺发展没有直接联系的抽象而晦涩的分析，却是不能轻易忽视掉的。因为这一部分是由人与自然关系的变化向文艺发展规律探讨的过渡部分。在这里席勒分析了产生素朴的诗和感伤的诗的中介前提。同时席勒关于近代人对于童年的无限深情的依恋感的分析，与马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中关于"希腊人是正常的儿童"等的分析，也是一脉相承的。

（三）素朴的诗与感伤的诗以及文艺发展的基本规律

在分析了"素朴"及其表现之后，席勒把我们与人类童年时代的古希腊人进行了对比。他说："我们依恋自然所怀有感情，与我们悲叹消逝的童年时代和儿童般天真无邪所怀有的感情，亲缘关系是那么接近。"而"在希腊人那里文化还没有堕落到脱离自然的地步。他们社会生活的整个结构建立在感觉之上，而不建立在艺术的拙劣制品之上；他们的神学甚至是一种素朴感情的灵感，是一种兴奋的想象力的产物，不像现代民族的教会教义是苦思冥想的理性的产物；因此，由于希腊人没有丧失人类之中的自然，所以他们能够甚至在这种自然之外也不遭受它的突袭，而对对象也没有那么迫切的需要，在这些对象中他重新发现过那种自然"。因此，"古代人自然地感受，而我们感受自然"，"我们对于自然的感情就等于对于健全的病态感受"。正是基于古希腊人与近代人对于自然的关系所表现出来的差异，席勒总结出人与自然的两种不同类型的关系：素朴的关系和感伤的关系。而这两

种不同的关系又把诗人及其创作分为两种类型:素朴的诗人和素朴的诗以及感伤的诗人和感伤的诗。

席勒明确指出:“诗人或者是自然,或者他们寻求失去的自然”,“由此就产生两种完全不同的作诗方法,诗的整个领域都被这两种作诗方法详细阐明和测定着。所有诗人,只要实际存在着,他们都处在由时代决定的状态之中的,他们活跃在时代之中,或者偶然的情况对他们总的教养和一时的心境发生影响,他们就不是属于素朴的诗人,就是属于感伤的诗人”。

这样,从人对自然的关系,从时代使诗人所处的这种关系的不同状态,席勒划分出两种不同的“作诗方法”(dichtungsweise,亦可译为“创作方法”),从而划分出两类不同的诗人,并因此形成了两类不同的诗(文学),从而总结出了文艺发展的最一般规律。

席勒还是从人与自然的关系变化来论述素朴诗人和感伤诗人的各自特点。他说:“只要人继续是纯粹的(当然不是粗糙的)自然,他就会作为一个不可分割的感性的统一体、一个和谐的整体发生作用。感性和理性,接受的能力和主动的能力,在它们的活动中还没有互相分离,更没有彼此对抗。他的感觉不是偶然事件的没有定型的游戏,他的思想不是想象力的毫无意义的游戏。他的感觉导源于必然性的法则,他的思想产生于现实。如果人进入了文明状态,如果艺术亲手扼杀了他,那么他的那种感觉的和谐就消失不见了,他就只能作为道德的统一来表现自己,即表现为力求达到统一的。他的感觉和思想的一致,在第一种状态中是实际发生的,现在只是观念地存在着;这种一致不再存在于他的身上,而是存在于他的身外;这种一致不再作为他的生命的事实而存在着,而是作为首先必须加以实现的一个思想而存在着。诗

的概念只不过是给人性提供尽可能完满的表现，如果我们现在把诗的概念应用到上述那两种状态中，那么就会发现，在自然的素朴状态中，由于人以自己的一切能力作为一个和谐的统一体发生作用，因而他的全部天性都完全表现在现实中，所以诗人就必定尽可能完美地模仿现实；相反，在文明的状态中，由于人的全部天性的和谐协作仅仅是一个观念，所以诗人就必定把现实提高到理想，或者换句话说，就是表现理想。事实上，这是诗的天才借以表现自己的仅有的两种可能的方式。它们显然极不相同，但是有一个把它们二者都包含在自身之中的更高概念，而且毫不奇怪，这个概念与人性的观念是一致的。”“古代诗人用自然、感性的真实，活生生的现实来打动我们；近代诗人用观念打动我们。”

因此，我们可以看到，素朴诗人的特点在于，尽可能完美地模仿现实，用自然、感性的真实、活生生的现实来打动读者；感伤诗人的特点在于，把现实提高到理想，表现理想，用观念来打动读者。席勒把两者作为文艺发展的基本表现，并指出了两者在历史上曾经分开发展，但最终应该统一起来，这就指明了文艺发展的最基本规律。这也正是后来的美学家和文艺理论家们用来划分现实主义诗人和浪漫主义诗人的根本标尺，也是高尔基和苏联美学家们用以概括现实主义和浪漫主义两大文艺主潮的最早的依据和根源。我们认为，这个标尺是合理的，也具有普遍的理论价值，因为它的根据是社会生活中人与自然的关系，是在美学上揭示了人对自然的不断超越，由必然王国跃向自由王国的过程及其具体表现，即艺术依赖现实和超脱现实的两种不同的超越方式。同时，历史上两大文艺主潮的分合演化，也是客观存在的事实，席勒的说明是抓住了根本的，至于以后在苏联和我国的

运用和发展的过程中出现的庸俗化倾向，并不能全盘否定反映了文艺发展实际的理论模式。重要的是，我们要实事求是地、历史具体地运用这一理论模式，而不能把它当作标签到处简单粘贴搬用，还要注意到不同地域、不同民族的文艺发展的在普遍规律中显示出来的各自特点。比如，从总体上说，我们可以认为，西方文学的发展以现实主义和浪漫主义为两大主潮，而中国文学的发展似乎则以功利主义和超功利主义为两大主潮，而其总根都在于人与自然的关系及其变化。

其实，席勒在提出两种诗人和两种诗的理论模式时早就注意到了其中的一些具体形态，并作了一些简要说明。第一，素朴的诗与感伤的诗，不仅是时代的差别，而且是风格的差别；在近代有素朴的诗，在古代也有感伤的诗；在同一个诗人身上，在同一部作品中，也往往发现这两类诗结合在一起，而且这两类诗结合在一起的作品才会永远产生巨大的影响。因此，两种诗的结合是文艺发展的总的方向。第二，素朴诗人与感伤诗人的对立，也就是自然人与文化人的对立；两者各有各的价值，“自然人通过绝对地达到一种有限来获得他的价值，文化人则通过接近无限的伟大来获得他的价值”；在人类的进步中自然人必须成为文化人，因而从有限整体的完美来看自然人优越于文化人，从人凭借文化去实现最终目的来看，文化人则优越于自然人。第三，在素朴的诗人和感伤的诗人之间是不能简单地评判出高低优劣的；两者或者完全不能加以比较，或者只能在一个更高的普遍概念之下加以比较；他们各有所长，素朴诗人凭借有限物的艺术而成为强有力的，感伤诗人则凭借无限物的艺术而成为强有力的；前者以形式的单纯，以从感觉描绘的具体对象占着上风，后者以质料的丰富，以无法具象和难以描绘的对象，以称为艺术作品的精

神的东西胜过前者。总之,个性是前者的特点,理想性则是后者的优点。第四,个性与理想性在同一个艺术作品中结合起来,素朴诗人与感伤诗人建立一个联盟,从而达到艺术的顶峰,这应该是可以达到的,但目前在诗的领域还没有达到;然而使理想个性化和使个性理想化至少也是诗歌艺术的任务,所以,只要近代诗人随时地回想起他努力奋斗的最高的和最终的目标,那他就必须完成这个任务。第五,关于素朴的与感伤的类型划分,在本身作些限制的情况下,可以同样地应用到一般艺术家身上;不过由于造型艺术与诗歌艺术本身的特点(一个仅仅为了眼睛创造的作品,只有在有限中找到自己的完美;一个为了想象力创造的作品,可以通过无限达到自己的完美),所以,古代在造型艺术上占有对近代的优势,而近代在诗歌艺术上对古代占有优势。这里就包孕着把造型艺术作为古代古典型艺术的代表类型,而把诗(文学)作为近代浪漫型艺术的代表类型的黑格尔的发展模式。

还应注意的是,席勒关于文艺发展最终将走向两类艺术作品在审美精神上的结合和统一的主张,对马克思、恩格斯的文艺美学思想明显有某些影响。

(四) 理想的诗与人性的完整

在席勒那里,关于文学艺术发展模式是这样的:"素朴的诗(古代)—感伤的诗(近代)—理想的诗(未来)。"这个模式的根据是诗人对自然的不同感受方式及其内在联系。也就是说,两种不同的对自然的感受方式形成了素朴的诗和感伤的诗。第一类的素朴诗人受到自然的特别优待,"他总是作为一个不可分割的统一体来活动,在任何时刻都是一个独立和完全的整体,并且按照人性的全部含义在现实中表现人性";第二类的感伤诗人则只接

受自然赋予的一种力量,“在他心中激起这样一种热烈的愿望:从他内心深处恢复抽象在他身上所破坏了的统一,使人性在他自身之中完整起来,从有限的状态进入无限的状态”;但是,“这两种诗人的共同任务是完满地表现人性,否则他们就不能称为诗人了”,这便是第三类的理想诗人。前两种诗人只是片面地表现了这种理想,因此两者各有所长也各有所短,而且显示出一种对立,正是这种对立通过结合而产生了第三类理想的诗人。

正是从这种完满表现人性的理想诗人的观念出发,席勒分别分析了素朴的诗和感伤的诗的各自缺陷,以更有力地论证文艺发展的规律和趋向,说明理想诗(结合素朴诗与感伤诗)的必然性。

席勒认为,素朴的诗是“自然的恩赐”,是“生活的儿子”,它还引导我们回到生活中去;素朴天才的全部工作是凭借感受来完成的,就像掷骰子一样,如果成功了,就无须作任何改正,而如果没有投中,也就不可能作什么改正。“如果素朴天才不是从一开始就富有诗意地感受,即不是从一开始就完全合乎人性地感受,那么任何艺术也不能补救这个缺点”;总之,“素朴的天才凭借自己的自然本性来创造一切,不大可能凭借自己的自由来创造一切”,所以“素朴的天才对于经验是处于依赖状态之中的”,他“需要来自外界的帮助”,“必须在他周围看到丰富多彩的自然,富有诗意的世界,天性纯洁的人类,因为他必须在感性的感受中完成他的工作”。但是,自然有“实际的自然”和“真正的自然”之分。真正的自然是素朴诗的主体。“实际的自然到处都存在,而真正的自然是非常罕见的,因为它需要有存在的内在必然性”。例如,激情的每次勃发,即使极其庸俗,也仍然是实际自然;它甚至可以是真正的自然,但它不是真正人的自然本性。因为真

正人的自然本性在它的每个表现中都需要独立力量的参加，而这种独立力量的每次表现都是尊严。所以，“真正人的自然本性决不能不是高尚的”。席勒指出：“只是由于这种把实际的自然和真正人的自然相混淆，竟使人们在批评和创作中干了种种荒谬的事情，竟使多少陈规旧套，由于是实际的自然（真是遗憾），而被容许存在于诗中，甚至受到颂扬，竟使人们自鸣得意，把使人吓得从现实世界跑开的漫画，作为现实生活的忠实模仿而细心地保存在诗的世界中，这是不容忽视的啊！”当然，席勒也同意诗人可以模仿低劣的自然，但是，他认为，这时诗人“自己的美的自然本性必须影响对象，而不容许模仿者与庸俗的材料沆瀣一气”，“如果丑相在丑相中映现出来，如果讽刺的鞭子落到那些自然注定要对他们挥舞更加严肃的鞭子的人们手中，如果缺乏任何真正诗的精神而仅仅具有庸俗模仿的虚假才能的人们，不顾惜我们的审美趣味，粗暴地和可怕地运用这个鞭子，那么我们这些读者就倒霉了”。同时，即使是对于真正素朴的诗人，庸俗的自然也可能是危险的。因为素朴诗人是依赖于自然的经验的，所以庸俗的自然对他们就可能发生盲目的影响，例如古代诗人，“只要古代诗人的内在自然和外在自然都是美的，他们的诗也就是美的；相反，如果自然变成庸俗的，那么美的精神就离开了他们的诗”，在他们对女性的描写中，对两性关系的描写中，尤其是对爱情的描写中，每个感情细腻的读者都会感到某种空虚和厌倦，这种空虚和厌倦是任何描述的真实和素朴所不能排除的。席勒认为，这种流于庸俗和平板的缺陷，是一切素朴诗人，即使是像荷马和莎士比亚那样伟大的素朴诗人，也不可能避免的暗礁，而那些模仿素朴天才的庸人们就把这种缺陷推向了极端。“这就产生了那些难以形容的庸俗乏味的东西，德国人正在用素朴的和

谐谑歌曲的名义把这些东西到处演唱,他们也习惯于在大吃大喝的时候以这些东西来毫无节制地娱乐消遣”,“这些毫无价值的作品在幽默和感情的招牌掩护下,竟被人们容忍了”。

席勒对于素朴诗人的缺点的分析和批评是符合实际的,是反对自然主义的理论武器,不仅具有历史意义,而且也有现实意义。反对自然主义,是席勒的一贯主张,他曾于1791年写过一篇《论毕尔格的诗》发表在《文学总汇报》上,还专门写过一篇《关于在艺术中运用庸俗鄙陋事物的想法》(写于1793—1794年,发表于1802年),在他最后一篇美学论文《论悲剧中合唱队的运用》(1803)中,他都极力反对自然主义的文学流派和创作方法,值得我们充分肯定和大力借鉴。

与素朴的诗的缺陷相对立,席勒还分析了感伤的诗的缺陷。他认为,感伤的诗是“超脱和宁静的产物,它又招引我们求取超脱和宁静”;感伤的天才由于努力克服人性的一切限制而有这样一些危险:“完完全全地否认人性,而他所应当和必须有的东西不仅超越任何确定的和有限的现实性而达到绝对的可能性,表现为理想化,而且甚至超越可能性,表现为沉溺于幻想”,具体来说就是表现为夸张这个缺点。因为“感伤的天才脱离现实,以便上升到观念并通过自由的主动性来支配自己的材料”,因此,就像在素朴的诗人的创作中有时候缺乏精神那样,“在感伤天才的作品中往往就找不到对象”,从而与有些素朴诗人一样从相反方向陷入空虚的缺点之中。因为在审美判断中,没有精神的对象和没有对象的精神游戏,两者都是不存在的。当然诗人总得有描写的对象,而在感伤诗人那里这个描写对象(想象力的对象)不是感觉世界的对象,而是“不仅没有任何经验与它相适应”,而且“也和一切可能的经验完全相矛盾”的“思想”,为了实现这种思

想当然就只得“完全放弃人性”，就出现了“对象超越想象力的界限，即对象取消界限”的夸张，出现了“不违反逻辑的真实，但违反感觉的真实，而又要求有感觉的真实”的夸张。夸张又分为“感受的夸张与表现的夸张”两种，感觉的夸张“可能来自热烈的心和真正诗的天赋”，而表现的夸张“总是表明心的冷漠，而且往往表明诗才的缺乏”，所以感受的夸张是感伤诗人所不必防范的，它仅仅是感伤诗人的不够格的模仿者所面临的危险。尽管感受的夸张也并非毫无真实性，也必然有对象，但是，“因为对象不是从自然中汲取的，而是由理智片面地和人为地产生出来的，所以这种对象就只有逻辑的实在性，因为感受也就不是纯粹的感受了”。因此，在一些成功的感伤作品中，“感受是真实的，只有对象是虚构的，而且处在人性的范围之外”，所以这种夸张应该得到指导，但不应该受到忽视，然而“因为它们超越了人性的真实性的界限”还是应该受到指责的。这样一来，“任何人，特别是诗人，如果他由于理智的自由而不是由于理性的法则而脱离感情的控制，也就是说，如果他由于单纯的自由而离弃自然，只要他是没有法则的，那么就会成为空想的牺牲品”。那么，真正的感伤天才出于自己的天性，只是为了理想才离弃现实，达到一种感受方式的夸张，超越实际的自然的界限，然而，“他可以通过自己的示范把别人引诱到空想的狂热之中，所以一些平庸的模仿者们就“完全超越一切界限”，向他学到了“使自己摆脱实际自然的自由，而不能追随他而达到自己崇高的内在必然性”，因此，“感伤诗的杰作后面一般紧跟着出现大量空想的作品”。这就指明了感伤的诗潜在着走向夸张和空想的危险，而由于一些平庸的模仿者就使这种潜在的缺陷在任何民族的文学史上泛滥起来。

席勒关于感伤的诗的缺陷也是有其现实意义和历史意义

的，可以借鉴的。它是从理论上反映了席勒和歌德反对当时德国、法国的病态的浪漫主义文学思潮，也初步地确定了浪漫主义文学由积极、健康的状态向消极、病态的状况转化的可能性，并把它确立为一条普遍的文学发展规律，从而预言了浪漫主义文学从十九至二十世纪的发展历程，乃至形形色色现代主义文学流派产生的渊源。

素朴的诗与感伤的诗都有各自不可避免的缺陷，然而有两种相互否定的诗的原则却以美学理论的形式有力地保护着这两种诗的各自缺陷，因此，席勒对那两种关于诗的原则的美学理论进行了评论。这两种诗的原则，一是"诗是娱乐和休息的工具"，它对诗的表现中的空洞无物和陈规旧套非常有利；另一是"诗是提高人的道德的工具"，它使夸张受到保护。在席勒看来，这两条原则本身是正确的，但是人们对它们理解得不对，运用得不恰当，因此它们反倒成了保护两种诗各自缺陷的美学理论。

席勒就这样从"人性完整"的理想出发，通过对历史发展而形成的素朴诗与感伤诗的各自片面性的分析，通过评析与这两种诗的片面性密切相当的"休息说"和"高尚化说"，提出了优美的人性的理想，即素朴性格与感伤性格在诗中的结合。他认为，既不能听任人类当中劳动的一部分按照自己的需要来规定休息的概念，也不能听任人类当中沉思的一部分按照自己的思辨来规定高尚化的概念，因为前者的概念肯定是过分物质的，配不上诗，而后者的概念肯定是过分超物质的，对于诗来说在感情上是过分夸张的。但是，这两个概念支配了关于诗和诗作的一般的判断，所以为了恰当地解释这些概念，我们就不得不寻找这样一个阶级的人，"他们不劳动，然而是积极的，他们不空想，然而能够理想化；他在自己身上使生活的一切现实性和最少可能的生活

限制结合在一起，他们随着事件的潮流前进，而不成为这些事件的俘虏。只有这样一个阶级的人才能保持人性的美的整体，而这个人性的美的整体，迅速地被一切劳动所破坏，并且连续不断地被劳动的生活所破坏。也只有这样一个阶级才能够凭借自己的感情在一切纯粹有关人的事情上提供普遍判断的法则”。那么这样一个阶级的人就是席勒所理想的人，“在这一人民的阶级中间，素朴的性格同感伤的性格可以这样地结合起来，以致任何一者都防止另一者走向极端，前者防止感情走到夸张的地步，后者防止感情走到松弛的地步”，素朴的性格与感伤的性格紧密结合才能出现“美的人性这个理想”。

这两种性格如何才能紧密结合呢？席勒的答案是，“只要这两种性格激发而成为诗的性格”，“它们所特有的许多限制就会消失，它们的矛盾也就会越来越不明显，那它们就会在越来越高的程度上成为诗的性格；因为诗的心境是一个独立的整体，在这个整体中一切差别和缺点都烟消云散了”。因此，理想的诗是使素朴的性格和感伤的性格紧密结合而产生美的人性理想的唯一途径，而在现实中，当这两种性格抛弃了诗的性格时，两者就会永远处在对立之中。席勒就这样从文学（诗）的发展角度，阐明了他用诗的性格和心境来造就优美人性理想的观点，与《审美教育书简》达到了动静和纵横两方面结合的美学论证。

（五）现实主义与理想主义

正因为席勒论述文学（诗）的问题最终是在关心人类的前途和命运，是为了人类优美人性的理想，所以，在他结束《论素朴的诗与感伤的诗》时就集中地论述了近代社会中的两类人——现实主义者和理想主义者，并要求两者结合为优美完整的人性。

在席勒看来，理想主义者和现实主义者的对立主要是人类

心理上的一种对抗，它是近代优雅化时代所造成的一种病态的分离，它使得审美趣味发生差异，使艺术家和诗人毫无希望达到普遍使人欢喜和使人感动，使思想观点发生分歧，使哲学家不可能普遍使人信服，最终不让人在实际生活中看到自己的行为方式普遍使人赞同，"简言之，这种对立是这样一种罪过，它使精神的活动和心灵的处理不可能在一个阶级那里得到一种决定性的成功，并不在另一个阶级那里正因为此而得到一种判罪的裁决"。他认为，这种对立无疑是与文化的开始一样古老的，而且在文化结束之前除了在个别罕见的主体之中以外很难会有别的情况，他还希望主体的对立过去始终存在并且将永远存在下去，因为在他看来，这种对立是主体所需要的，承认这种对立就可以用一个简单的公式来说明对立双方的斗争的大致情况。

席勒就此分析了现实主义者和理想主义者的各自特征。

现实主义者的总体特征是：从理论上看，具有"客观冷静的观察方式和永远依恋感官的单一证明"；从实践上看，表现出"对自然的必然性（但不是对盲目的强制）的听天由命服从，因而是对存在之物和必定存在之物的顺从"。理想主义者的总体特征是：在理论上，具有"不安宁的思辨精神，这种思辨精神坚决要求一切认识上绝对的东西"；在实践上，表现出"道德上的严肃主义，这种严肃主义坚决要求意志行为上绝对的东西"。两者无所谓好坏之分，而只有在人类的理性概念（人性的理想）之中才使两者结合起来。

由于现实主义者和理想主义者有以上这些几乎对立的差异，所以，现实主义者在审美方面会"为愉快辩护"，在道德方面会"为内在幸福辩护"，即使在宗教方面也"不愿意忘记他的利益"，在政治方面"以富裕为目的"；而理想主义者则力图使他所

喜爱的东西"变得高尚",在政治方面"即使到了富裕岌岌可危的时候也还是自由成为他的目标"。总之,对于现实主义者来说,"状态的独立自主是最高目的",对于理想主义者来说,"具有状态的独立自主是最高目的"。因此,"现实主义者将通过他的爱好永远证明,他给予,而理想主义者借此证明,他接受"。现实主义者对自己表现得"称心如意,对别人较少宽宏大量,却是公平的,他能够容忍平庸的东西","即使思想和活动中卑鄙的东西",他都能容忍,"仅仅不能容忍任意的东西";而理想主义者"经常与幸福分道扬镳",他的知识和活动"都不能使他满意,对别人他是宽宏大量的,却常常是不公平的",他是"一切狭隘的和鄙俗的东西的不共戴天的敌人",而"会与异常之物和庞然大物和解,只要这些东西是由巨大才能产生的"。总之,"前者证明自己是人类之友,恰好没有一种关于人和人性的极高概念","后者把人性想得那么伟大,以致他处于鄙视人的危险之中"。前者据守着感性世界和现在,后者以远远超越感性生命和现在为奋斗目标。前者讲究"福利"和"有用",后者追求"一个较少利用却在一种较伟大的性格中完成的自然"。前者享受着愉快美满的生活,后者为了善良而高尚的思考而牺牲愉快的生活。前者只顾扎根而不管主干的生长,后者只注意主干的生长而忘记了扎根。这样一来,两者都陷入了片面性之中,所以,前者虽较高尚却很少完善,后者虽较少高尚反而更加完善。也就是说,两者都有各自的长处和短处,而且在两者的"漫画"表现形态中表现得更加显著。现实主义者的漫画表现是平庸的经验主义者,这种人"服从作为威力的自然,并且不加选择地盲从","他的判断是针对个别的,他的志向是狭隘的;他只相信和理解他触摸到的东西,他只珍视使他在感性上得到改善的东西","他的自我是受压制的","作为人,他绝

对没有价值和尊严”，但是，“作为物，他仍然永远是某种东西，他仍然永远可能成为某种好的东西”，“他把自己盲目地托付给自然，正是这个自然使他没有完全沉沦；它的永恒法则保护着他，它无穷无尽的辅助手段拯救着他，只不过他就也毫无保留地放弃了他的自由”。席勒指出，“有足够多的人，甚至还有整个民族，在这种可鄙的状态中生活，仅仅借助于自然规律的恩惠而毫无自我地存在着，因此也就仅仅可能是某种好的东西，但是他们也只证明着生存，证明这种状态并不是无意义的”。同样，理想主义者的漫画表现形态是空想主义者，这种人“为了让欲望的任性执拗和想象力的变化无常能够更加无拘无束”，就“纯粹任意地离弃自然”，“他把他的自由不是放在对物质必然的独立上，而是放在对道德必然的解脱上”，他“不只是否认合乎人性的东西——他否认一切性格，他是完全不要法则的，因而他完全是虚无，甚至也完全充作虚无”，但是，“正因为空想不是自然的放纵，而是自由的放纵，因此从一种天赋自身之中产生出值得注意的天赋，这种天赋可以完善地达到无限，所以它甚至无止境地堕入无底的深渊，并且仅仅以完全毁灭自己而告终”。

由此可见，现实主义者和理想主义者各自如果变形到平庸的经验主义者和空想主义者的地步，那么，人类就会不是丧失自我而成为物，就是完全抛弃法则而变为虚无，甚至完全毁灭自己。这样，显而易见的结论就是，席勒希望把现实主义者的性格与理想主义者的性格结合起来以达到人性的理想。这一方面证明，素朴的诗和感伤的诗所具有的性格与现实主义者和理想主义者所具有的性格是相对应的，可以说，素朴的诗人理应是个现实主义者，感伤的诗人理应是个理想主义者。正是在这个意义上，我们可以认为席勒是最早把“现实主义”这个名词运用到美

学和文艺理论之中的美学家。另一方面，这也表明，席勒是从结合现实主义者和理想主义者以达到人性完整的理想的高度上来证明并要求文学艺术在发展过程中必须把感伤的诗与素朴的诗结合起来以达到诗的理想。这里，席勒又回到了他始终所关心的一个问题：文艺发展与人性完整的关系，不过是从人性本身在近代社会中所出现的两种分离状态的人，从人性本身的发展状态来谈论这个问题的。这里的内在逻辑是，为了达到人性完整的理想，就必须把现实主义者与理想主义者的各自性格结合起来，克服现实主义者潜在的庸俗和虚无的缺点，同时克服理想主义者潜在的夸张和空想的缺点。而这两种人的片面性也正是文学艺术发展过程中所出现的素朴诗和感伤诗的缺陷，经过理想诗的境界就可以克服两种诗的片面性。所以，理想的诗的性格和心境也就可以使社会中的现实主义者和理想主义者克服各自的片面性而在诗的理想之中结合起来达到人性完整的理想。这种逻辑当然是循环论证的，不能自圆其说，带有浓烈的乌托邦性质。但是，把文艺的发展与人性完整（实质上即人的全面发展、自由发展）联系起来，却有一定的合理之处。这样不仅强调了文艺在发展过程中必然显示出来的社会效果和作用，而且把文艺的发展纳入了人的自身完善发展的同步轨道，使文艺的发展回复到人类由必然王国不断向自由王国飞跃的历史发展总体之中。

第八节　论艺术和艺术美

席勒没有一篇专论艺术本质的论文，可他在许多方面都谈论到了艺术的本质和审美本质，而且在《论美书简》的七封信中，

他专门论述了艺术美，从中也可以看出他关于艺术本质和艺术美的一些重要观点。

（一）从两种艺术美看艺术的本质

在《论美书简》的第七封信中，席勒专门论述了艺术美。他认为，有两种艺术美：(1) 选择的美或者质料的美——这是对自然美的模仿；(2) 表现的美或者形式的美——这是对自然的模仿。没有后者就没有艺术家。两者结合才产生出伟大的艺术家。形式的美或表现的美是艺术所特有的。康德说得十分正确："自然美是一个美的事物，艺术美是事物的一个美的形象显现。"席勒说，对此可以补充一句：理想美是一个美的事物的美的形象显现。在选择的美那里注重的是，艺术家表现什么。在形式的美那里（在严格意义上的艺术美那里）注重的仅仅是，艺术家怎样表现。可以说，前者是美的自由表现，后者是真的自由表现。（《论美书简》第七封信）

从这段简明扼要的阐述中，我们可以推衍出席勒关于艺术本质的定义：艺术是以模仿自然为基础的自由表现。因为在席勒看来，艺术所具有的两种美都是模仿，不过，选择的美或质料的美是对自然美的模仿，而表现的美或形式的美则是对自然的模仿，因此，艺术美是以模仿为基础的。但是，席勒又明确指出，表现的美或形式的美是艺术所特有的，选择的美或质料的美是美的自由表现，而表现的美或形式的美是真的自由表现，可见在他那里真正最后决定艺术和艺术美的本质的是自由表现。所以，我们可以说，席勒认为艺术是以模仿自然为基础的自由表现。这种关于艺术本质的观点，一方面总结了古希腊以来被人们不断阐发的"艺术模仿自然"的西方美学的根本观点，另一方面又超越了模仿论而走向了表现论，而且比较辩证地处理了艺术中模仿

与表现的关系，成为西方近现代美学中向表现论转变的先声。

从席勒的上述论断中，我们还可以看到，席勒是主张艺术具有审美本质的。席勒在说明形式的美或表现的美是艺术所特有的时就已经表明，在他的心目中，艺术是离不开美的，没有美也就没有艺术，因而美是决定艺术的本质规定性，也就是说，艺术是具有审美本质的。除了这种说法以外，席勒还明明白白地指出，没有表现的美或形式的美就没有艺术家，而把表现的美或形式的美与质料的美或选择的美这两者结合起来才产生出伟大的艺术家。这里虽然说的是艺术家或伟大的艺术家，但是艺术家是艺术的创造者，因此，说没有形式的美或表现的美（艺术美的一种）就没有艺术家，而没有把两种艺术美结合起来的功夫就没有伟大的艺术家，也可以说是间接地说到了艺术。所以也可以这样说，没有形式的美或表现的美这种艺术美，也就没有艺术，而只有把形式的美或表现的美与质料的美或选择的美这两种艺术美结合起来，才会产生出伟大的艺术。这也表明了席勒的关于艺术具有审美本质的思想。

（二）从艺术的起源看艺术的本质特征

关于艺术的本质，席勒在《审美教育书简》中曾经从审美艺术的起源的角度作过一些精辟的论述。

席勒说："什么现象标志着野蛮人达到了人性呢？不论我们对历史追溯到多么遥远，在摆脱了动物状态奴役的一切民族中，这种现象都是一样的：即对外观的喜悦，对装饰和游戏的爱好。"[①]（第二十六封信）"不言而喻，这里指的是区别于现实和真

① 见席勒《美育书简》第133页，徐恒醇译，中国文联出版公司1984年。下引该书只注明某封信。

实的审美外观，而不是与现实和真实相混淆的逻辑外观。我们之所以喜欢审美外观，因为它仅仅是外观，而不是因为我们把它当成什么别的更好的东西。只有审美外观才是游戏，而逻辑外观则只是欺骗。我们尊重审美外观，这决不会损害真实，因为不存在用外观冒充真实的危险，而冒充真实才是唯一能损害真实的。轻视外观也就是轻视一切美的艺术，艺术的本质就是外观。”（第二十六封信）

既然美的艺术的本质是审美的外观，那么艺术的本质特征就决定于审美外观的特征。因为“以外观为快乐的游戏冲动一出现，立刻就产生出模仿的创造冲动，这种冲动把外观作为某种独立的东西来对待”（第二十六封信）。联系上面关于审美外观的论述以及审美外观与游戏（审美游戏）的关系，我们就可以知道，审美外观是人的想象力的一种独立自由创造的形象，它具有人类主体性、自由创造性、超功利性、独立自主性，因此，我们可以说，艺术也具有人类主体性、自由创造性、超功利性、独立自主性等审美特质。

紧接着，席勒分析了艺术产生的经历：“由需要的强制和自然的严肃性经过盈余的强制和自然的游戏，才能转变到审美的游戏。”“从这种游戏（自然的游戏，物质的游戏——引者）出发，想象力在它的追求自由形式的尝试中，终于飞跃到审美的游戏。”“不满足于把审美的盈余纳入必然的事物，自由的游戏冲动终于完全挣脱了需要的枷锁，从而美本身成为人所追求的对象。人装饰自己。”“正如形式逐渐地由外部深入到他的住宅、家具、服装，后来开始掌握人本身那样，形式起初改变人的外部，然后改变人的内部。喜悦的无规则跳跃成为舞蹈，无定形的手势成了优美而和谐的手势语言，情感产生的混杂音响发展到服从节奏

而编成歌曲。"(第二十七封信)因而艺术就从审美游戏中的审美外观的自由形式中逐步摆脱了需要的强制,超越了物质的束缚,由自然的必然走向自由的表现,最终就独立地生成了。这实际上是从审美游戏的角度进一步肯定了艺术的人类主体性、自由创造性、超功利性、独立自主性等审美特质,进而与艺术的"自由表现"的审美本质相对应起来。而且,在艺术的这个生成过程中,自由形式的巨大作用也得到了突出强调。正因为如此,我们不能简单地认定席勒认为艺术就起源于一般的"游戏",而应该说,席勒认为艺术生成于审美游戏中自由形式的创造,或者说,艺术生成于创造自由形式以表现人性自由的审美游戏冲动之中。这就与后来斯宾塞等人所提倡的艺术起源于游戏的主张有着本质的区别,因为席勒强调的是艺术与审美游戏的联系,更加突出了艺术起源于一种人类超越物质自然的自由形式的创造冲动(游戏冲动),因而席勒也就特别确定了艺术的自由形式性和艺术美的形式原理。

(三) 艺术美的形式原理

席勒对艺术中形式的重视以及关于艺术美的形式原理的论述,往往受到人们的误解,甚至有人把它简单地指斥为"形式主义"。这是不公允的,应该予以辨正。

席勒最早在《论美书简》第七封信中提出了艺术美的形式原理。他认为,艺术美并不是自然本身,而只是以质料上完全不同于模仿事物的媒介对自然的模仿。模仿是质料各不相同的事物在形式上的类似。在他看来,由于只有被表现者的自然(本性)丝毫没有受到表现者的自然(本性)的损害的情况下,对象才能够叫做被自由地表现的,因此,媒介或者质料的自然(本性)应该显得是为被模仿者的自然(本性)所完全克服的。但是,只有模仿者

的形式才是模仿者可以转让的东西。因此,“在艺术表现中形式应该克服质料。那么,在一个艺术作品中质料(模仿者的自然本性)应该消失在(被模仿者的)形式中,物体应该消失在意象中,现实应该消失在形象显现之中”。

这便是席勒的艺术美的形式原理,即艺术美中形式应该克服质料,艺术美只与形式有关而与质料无关,在艺术美中,质料应该消失在形式之中,物质应该消失在意象之中,现实应该消失在形象显现之中。

在《审美教育书简》中,他说得更直白:“在真正优美的艺术作品中一切应该依靠形式,却什么也不依靠内容,因为只有形式对完整整体的人起作用,内容就只对个别的能力起作用。……因此,艺术大师的真正秘密在于用形式消灭内容。”(第二十二封信)

对于这些论述,我们不能作机械的理解,而应该了解它们的实质。席勒就作过一些具体剖析,可供我们辨正。他指出,物体之所以应该消失在意象中,是因为被模仿者的自然(本性)不是存在于模仿质料中的某种物质的东西;它只作为观念(意象)存在于模仿质料之中,而模仿质料中的一切物质的东西,都仅仅属于模仿质料自己,却不属于被模仿者。现实之所以应该消失在形象显现之中,是因为在这里所谓现实是那种实在的东西,它在艺术作品中永远只是质料,并应该是与形式因素或艺术家在这种质料中所体现的观念(意象)相对立的。形式在艺术作品中是纯粹的形象显现,也就是说,大理石显现人的外观,但实际上仍然是大理石。“因此,如果媒介的自然(本性)完全为被模仿者的自然(本性)所消除了,被模仿者也在自己的代表者身上坚持着自己纯粹的个性,代表者通过完全抛弃自己的自然(本性),或者更

确切地说，通过否定自己的自然(本性)，而好像完全与被代表者互换了位置，——简而言之，如果任何东西都不是由于质料而存在，而是一切都由于形式而存在，那么表现就是自由的。"(《论美书简》第七封信)

由此可见，席勒所说的艺术美的形式原理，主要是指要以被表现者的形式(自然本性)去扬弃表现者的质料(自然本性)，就像一座大理石雕像那样，大理石所表现的人体的自然本性，即柔软、生命力所赖以表现出来的内在构成和外在显现(形式)，要克服大理石本身所具有的自然本性，即坚硬、冰冷和无生命。换句话说，一尊大理石雕像是一种对于人体的形象显现，它要具有人体所应有的柔软，充满生命力，并克服大理石本身固有的坚硬、冰冷和无生命的自然本性，仅在内在构成与外在显现上保持与人体的一致或类似。因此，一座美的大理石雕像要以大理石的形式显现出人体的柔软、充满生命力的特征，却要克服大理石本身的冰冷、坚硬和无生命的特征。要达到这种艺术美，当然不是一个在某一艺术品内部而言的形式与内容的关系上的纯形式问题，而是一个就表现者与被表现者而言的形式问题，也就是说，表现者提供的质料(即表现者的自然本性)要为被表现者的形式(即被表现者的自然本性)所克服，使表现者与被表现者在被表现者的自然本性的基础上达到形式上的一致或类似，也就是达到异质同构(同形)的同一性。所以，席勒的艺术美的形式原理，不是说一个艺术作品的美只与该作品的形式相关而与该作品的内容无关，而是说在构成一个艺术作品的美时，要使艺术表现媒介的质料得到克服，从而达到与被表现者的异质同构(同形)，即达到被表现者的自由表现。或者说，艺术美是用表现者的形式消除其质料从而达到被表现者的完整显现。因此，就艺术作品的整

体而言，艺术美仍然是质料（内容）和形式的统一，不过，就艺术美形成的过程而言，被表现者与表现者之间是不可能有质料（内容）上的一致或类似的，而只可能有形式（内形式和外形式，或者说，内在构造和外在显现）上的一致或类似。这便是席勒的艺术美的形式原理的真谛。

正因为如此，席勒才在此基础上又提出了艺术的最高原则：矫揉造作格调的对立面是风格，风格不是别的，而是摆脱一切主观规定和一切客观的偶然规定的，表现的最高独立性。“表现的纯粹客观性是好的风格的本质，是艺术的最高原则。”（《论美书简》第七封信）根据这条艺术的最高原则，他把艺术分为三类：伟大的艺术家对我们显现对象（他的表现具有纯粹的客观性），平庸的艺术家对我们显示自己本身（他的表现具有主观性），拙劣的艺术家对我们显示自己的质料（表现由媒介的自然本性和艺术家的局限性所规定）。

这条席勒所谓的艺术的最高原则，是一种以艺术的表现对象的客观性为依据，以作为艺术表现对象的现实为参照系的评估标准，而且是结合着艺术作品的风格来显示的价值取向。这种标准和价值取向，在十八世纪末反对新古典主义在德国的影响方面，是有着极其重要的意义的，同时对于当时刚刚兴起的德国浪漫派（耶拿派）的美学原则也是一种遏制的力量。席勒，一方面在美学理论根基上推翻了新古典主义和伪古典主义脱离现实社会生活的抽象理性化的评价标准和价值取向，显示出席勒美学的现实主义品格；另一方面，也形成了在美学理论上反对以主观主义、宗教神秘主义为特色的耶拿派浪漫主义的巨大声势；不仅为他和歌德创建古典现实主义的魏玛时代的高峰（1794—1805）准备了理论基础，而且也为黑格尔最终成就庞大的具有现实主

义趋向的美学体系提供了理论前提。

席勒的美学体系是一个以人类自由为目标的人道主义美学体系，它不仅丰富多彩，而且具有从康德过渡到黑格尔的中介作用，它既是德国古典美学发展进程中的一块辉煌的里程碑，也是马克思主义美学的一个重要发源地，又是二十世纪西方人本主义美学思潮的直接渊源。特别值得一提的是，席勒在《审美教育书简》第二十三封信的结束处，最早地提出"审美文化"(ästhetische kultur)与"美的规律"(gesetzen der schönheit)的密切关系，对于二十世纪以来的审美文化学或者文化学美学(卡西尔、马克思、海德格尔)的兴起和发展，具有十分重要的意义。

第八章　歌德的美学思想

第一节　生平和美学思想概貌

约翰·沃尔夫冈·歌德(Joham Wolfgang Goethe,1749—1832)是德国最伟大的诗人、作家、文艺理论家和美学家。1765—1768 年,他遵从父亲的意愿，进莱比锡大学学习法律，但是，他更喜爱艺术和自然科学。1768 年因病回家休养，病愈以后，于 1770 年转进斯特拉斯堡大学完成学业，并成为法学博士。在斯特拉斯堡期间(1770—1771)，歌德曾研究斯宾诺莎的哲学，与“狂飙突进”运动的文学家、思想家、活动家结识，尤其是受到赫尔德的影响，广泛阅读了荷马、莎士比亚和英国启蒙主义作家的作品。1771 年 8 月以后回到故乡，10 月 14 日发表演说《莎士比亚命名日》，写成历史剧《葛兹·封·伯利欣根》(1772)、小说《少年维特之烦恼》(1774)以及一些抒情诗，成为德国“狂飙突进”运动的主要代表，并开始构思巨著《浮士德》，撰写《哀格蒙特》(1775)。1775 年受魏玛大公卡尔·奥古斯特邀请，担任魏玛公国枢密院顾问、军备大臣、筑路大臣、枢密顾问等职。

1786—1788 年和 1790 年两度游历意大利，逗留罗马，考察研究了古代希腊和罗马的艺术。1788 年任魏玛艺术科学事务总监，1791 年任魏玛宫廷剧院领导。这期间，《哀格蒙特》发表(1788)，《浮士德》(片断)出版(1790)，发表诗体论文《植物的演变》，发现人的颚间骨(1790)。1794 年 7 月，在耶拿自然研究会的集会以后，歌德与席勒正式订交，直至 1805 年 5 月 9 日席勒逝世，在这十年期间，两位伟大的德国诗人、作家、美学家把德国文学推上了魏玛古典现实主义的高峰。他与席勒合写《警句》，他还在席勒的敦促和切磋之下，完成了《威廉·迈斯特的学习时代》(1796)，写作《浮士德》第一部，写出叙事诗《赫尔曼与窦绿苔》等诗篇。1806 年，《浮士德》第一部脱稿，并于 1808 年出版。《浮士德》第二部于 1831 年脱稿。1809 年完成长篇小说《亲和力》，1811 年开始撰写自传体小说《诗与真》，于 1830 年全部脱稿。从 1823 年起，爱克曼到魏玛拜访歌德，并任歌德的秘书。直至 1832 年歌德逝世，他记录了歌德关于宇宙、人生、自然、科学、艺术、历史、哲学等各方面的谈话。晚年时期，歌德还研究过欧洲各国民歌及中国和印度的文学，发表《意大利游记》(1817)，出版抒情诗集《西方与东方合集》(1819)，完成诗集《中德四季晨昏杂咏》(1827)，完成《威廉·迈斯特的漫游时代》(1829)。歌德一生著述丰富，但没有美学专著，比较集中地表现了他的美学思想的论著有:《论德国建筑艺术》(1772)、《说不尽的莎士比亚》(1813)、《评述温克尔曼》(草稿)(1805)、《格言和感想集》、《诗与真》(1831)、《与爱克曼的谈话录》(1823—1832)。

在歌德长达八十余年的生涯之中，按照其美学思想和创作倾向来划分大致可以分为四个时期。第一时期(约 1766—1786

年),从歌德开始创作和发表诗歌、戏剧作品直到他独自离开魏玛赴意大利旅行为止,可以称为浪漫主义时期。这一时期,歌德积极参加了十八世纪七十—八十年代德国"狂飙突进"运动,成为这一文学和思想的启蒙运动的主要代表人物。小说《少年维特之烦恼》和《铁手骑士葛兹·封·伯利欣根》是其创作上的代表作,而《论德意志的建筑艺术》则集中地反映了歌德这一时期的主要美学思想。第二时期(1786—1794),从歌德两度游历意大利到他同席勒正式订交,是歌德由浪漫主义转向古典主义的时期。在这一时期中,由于亲身经受了古代罗马和古代希腊的艺术的熏染,加上他本身所具有的素朴天才的素质,歌德开始对浪漫主义采取批判态度,逐步树立了古希腊和古罗马式的古典主义的审美理想,创作了《浮士德》的部分片断和戏剧《哀格蒙特》与《伊菲格尼在陶立斯》,标志着德国文学的古典时期开始,《评述温克尔曼》(草稿)可视为这一时期的美学思想的集中表现。第三时期(1794—1805)是德国文学的古典现实主义时期,也是歌德美学思想的古典现实主义时期。歌德与席勒相互切磋交流,互相鼓励促进,写了许多《警句诗》和叙事诗,《赫尔曼与窦绿苔》是歌德叙事诗的代表作,这时他还完成了《浮士德》的第一部,以不朽的诗篇表述了自己的古典现实主义美学思想。第四时期(1805 年 5 月 9 日—1832 年 3 月 22 日)是歌德的晚年。这一时期,歌德继续完成了自己最伟大的著作《浮士德》的第二部,写了自传体小说《诗与真》,写下了《格言和感想集》(1809—1829),并与爱克曼广泛交谈而留下了《与爱克曼的谈话录》,从而总结了歌德自己关于文艺创作和美学思想等方面的丰富成果,集中表述了他的美学观点。

第二节　青年时期的浪漫主义美学观

当年轻的歌德怀着浓厚的文学爱好和艺术热情进入大学求学的时候，德意志大地上正经受着席卷欧洲的启蒙主义思想的浸染，反对新古典主义的新兴美学观念正在一些启蒙主义者和更年轻的文艺女神的追求者们心中燃烧，一场如“狂飙突进”的文艺运动正在酝酿之中。尽管这时歌德遵从父命在大学里学的是法学，但是，他对文学艺术的热情却并未有一点减少。在莱比锡，他曾与他的朋友施洛塞尔于 1766 年 4 月去拜访了早期启蒙主义者、诗学教授高特雪特教授，听过当时著名的德国启蒙主义诗人格勒特的课，并广泛地与莱比锡科学界和艺术界人士接触，还想把自己培养成画家，到戏院看莱辛的《萨拉·萨姆逊小姐》、《敏娜·冯·巴恩海姆》和莫里哀的《伪君子》，而且自己写了一些抒情诗，又于 1768 年 3 月去德累斯顿参观那儿搜集的艺术珍品。[1] 同时，当莱辛的著名美学著作《拉奥孔》于 1766 年出版时，歌德就阅读并且受到极大的影响，他曾在《诗与真》中写道：“我们要设想自己是青年，才能想象莱辛的《拉奥孔》一书给予我们的影响是怎样，因为这本著作把我们从贫乏的直观的世界摄引到思想的开阔的原野了。……莱辛这种卓越的思想的一切结果，像电光那样照亮了我们，从前所有的指导的和批判的批评，都可以弃如敝屣了，我们认为已从一切弊病解放出来，相信可以带着

① 见汉斯—尤尔根·格尔茨《歌德传》第 12—18 页，伊德、赵其昌、任立译，商务印书馆 1984 年。

怜悯的来俯视从前视为那样光辉的十六世纪了。"[1] 待到他因病离开莱比锡而病愈以后又到了斯特拉斯堡大学继续法学学业的时候，由于与"狂飙突进"文艺运动的理论家赫尔德相遇，并在赫尔德的指导下，研究了荷马史诗、莎士比亚戏剧以及一些古代的欧洲各民族民歌，因而很快地在美学思想和创作实践上成为了"狂飙突进"文艺运动的中坚。不仅写下了《葛兹·封·伯利欣根》和《少年维特之烦恼》这样的具有狂飙突进的浪漫主义精神的戏剧和小说作品，而且发表了《莎士比亚命名日》(1771)和《论德国建筑艺术》这样带有反对新(伪)古典主义和张扬浪漫主义美学的宣言性质的论文，充分表明了"狂飙突进"文艺运动在美学思想上的战斗性和积极进取的浪漫主义精神。

《莎士比亚命名日》或称为《在莎士比亚节的讲演》，是1771年10月14日歌德在法兰克福的莎士比亚命名日纪念会上所作的热情洋溢的演讲，代表了歌德处于"狂飙突进"文艺运动之中的主要美学倾向。

在这篇讲演词中，歌德极高地评价了莎士比亚："我初次看了一页他的著作之后，就使我终身折服；当我读完他的第一个剧本时，我好像一个生来盲目的人，由于神手一指而突然获见天光。我认识到，我极其强烈地感到我的生存得到了无限度的扩展；对我说来一切都是新奇的，前所未闻的，不习惯的光辉使我眼睛酸痛。我渐渐学到了怎样去用视力，感谢赐我智慧的神灵，我现在还亲切地感到，我获得了些什么。"[2]

---

① 《十九世纪西方美学名著选·德国卷》，第82—83页。

② 见《莎士比亚评论汇编》(上)，第289页，中国社会科学出版社，1979年，下面引此文只注篇名。

首先，歌德从莎士比亚那里获得了反对新(伪)古典主义美学教条的浪漫主义精神。他这样宣言："我没有片刻犹疑拒绝了有规则的舞台。我觉得地点的统一好像牢狱般的狭隘，行动和时间的统一是我们想象力的讨厌的枷锁。我跳向自由的空间，这时我才觉得有了手和脚。现在我知道了这些讲规律的先生们他们的洞穴里对我加了多少摧残，并且还有多少自由的心灵在里面蜷曲着，因此，要是我不向他们宣战，不每日寻思着去攻破他们的牢狱，那我的心要激怒得爆裂了。"他就是这样直接把斗争的锋芒指向了被法国新古典主义者(高乃依、拉辛、布瓦洛)奉为金科玉律的"三一律"。歌德认为，诸如时间、地点和行动的统一，是古代希腊戏剧所具有的素质和外形，这种"纯洁的朴素性"可以在古代希腊人的心灵之中"激起了完整的、宏伟的感情，因为它本身也是完整和宏伟的"，但是，"微小的法国人，你拿了希腊人的盔甲做什么呢，它对你说来是太庞大太沉重了。因此所有法国悲剧也就都是对自己的嘲弄而已"。在歌德看来，正因为法国的新古典主义者只知道简单地模仿古希腊人，因此，他们的戏剧的情节与古希腊戏剧就像一双鞋那样地相似，有时也很无聊，并且按照规则在进行着。因此，我们可以按照歌德的意思，把法国的古典主义称为"伪"古典主义，它之所以渺小，就因为它不过是对于古希腊戏剧的(像一双鞋那样相似的)简单模拟，毫无莎士比亚戏剧那样的新奇的、前所未闻的、不习惯的光辉，而只让人感到无聊。这些对于法国"伪"古典主义戏剧的毫不留情的抨击，正好继承了当时启蒙主义运动(卢梭、狄德罗、莱辛)对于法国十七世纪盛行的新古典主义文艺(尤其是戏剧)的批评和否定的主潮，而把这种抨击与对莎士比亚的赞颂结合起来，正是歌德当时要求以浪漫主义精神荡涤德国和欧洲文艺界的具体表现。这种

浪漫主义精神具体地体现在,处于狂飙突进之中的歌德突出了莎士比亚的独创性天才和回到自然的反对模拟古人和矫揉造作。

莎士比亚是十分丰富的,有许多方面值得称道,正如歌德自己后来所说是"说不尽的"。然而在《莎士比亚命名日》中,青年歌德却强调了莎士比亚的独创性天才和回归自然这两个方面,这恰好表明了青年歌德当时的浪漫主义美学思想倾向。

歌德这样赞颂莎士比亚:"莎士比亚的舞台是一个美丽的百像镜,在镜箱里世界的历史挂在一根看不见的时间的线索上从我们眼前掠过。他的布局,按照普通的措辞来说,不像什么布局,但他的剧本全部围绕着秘密的一个点旋转(这个点还没有哲学家看见和确定过),我们自我的特殊性,僭拟的自由意志,与整体的必然的进程在这一个点上发生冲突。可是我们败坏了的趣味使我们眼睛周围升起了一阵这样的迷雾,以致若要使我们从黑暗中解放出来,几乎需要把世界重新创造。"从中我们可以看到,歌德充分肯定了莎士比亚对于当时的新古典主义审美趣味的冲击,莎士比亚不仅突破了一般的布局,而且把世界的历史在一个难以用理性把捉的秘密的点上组织起来,形成了一个独立自足的新的戏剧天地。这便是一个具有独创性天才用他自己的伟大的直觉和想象力所创造出来的艺术世界,也就是迥异于现实的理想化的"百像镜"中的形象舞台,充满着反伪古典主义的浪漫主义精神。

歌德还对莎士比亚的浪漫主义精神的另一方面进行了高度评价。他针对法国和德国具有新古典主义审美趣味的人们(伏尔泰、维兰)对莎士比亚的人物性格感到不满而大声疾呼:"这是自然!是自然!没有比莎士比亚的人物更是自然的了。""而

我们这一世纪，却胆敢在自然的问题上作出判断吗？我们这些人从童年起在自己身上所感到和在别人身上所看到的都是些本身的带子和矫揉造作的打扮，我们能从哪儿获得对自然的认识呢！我时常在莎士比亚面前感到羞惭，因为有时候发生这样的事情：我起先一看，觉得某一点我不会那样写的。但后来我认识到，我是一个可怜虫，自然借莎士比亚的嘴说出真理，而我的人物却是些传奇小说里的怪诞幻想所吹成的肥皂泡而已。”这里所表达的是卢梭所大力提倡的“回到自然”的浪漫主义精神，也是冲破伪古典主义的矫揉造作的审美趣味的一种呼喊。因此，在《莎士比亚命名日》的结尾，歌德再一次重复了这种呼喊：“起来吧，诸位先生！吹起号角，把所有高贵的心灵从所谓文雅趣味的乐园中唤醒，他们倦眼惺忪，在无聊的朦胧中过着半死不活的生活，心底有着热情，骨子里却没有精髓，既不是太困要去睡眠，却又是太懒不能活动，在桃金娘和月桂树丛之间游荡着，打着呵欠消磨他们影子似的生存。”这是号召人们回到自然之中，回到充满生气的生命状态，让心底的热情奔放起来，使舞台上的人物性格成为自然真理的流露。这些正是青年歌德所追求的反对优雅化时代的自然理想，是他浪漫主义美学思想的表现。这里不仅显示出卢梭的“回到自然”的浪漫主义美学主张的影响，而且也表示出歌德所受到的荷兰哲学家斯宾诺莎的自然神论(泛神论)观点的倾向，因此，他把莎士比亚所创造的人物性格比拟为存在于自然之中的神的创造：“他跟普罗米修斯比赛，一点一划地学习他去塑造人类，只是这些人类有着无比巨大的身材；这就是为什么我们认不出自己弟兄的原因了；随后他用自己的精神呵了一口气，使他们都变成活人，从他们的口中可以听到他自己的语言，人们可以认出这些人物

的血统渊源来。"当然这里也透露出歌德美学思想中的自然来源和现实根基。这不仅预示着他日后由浪漫主义向现实主义转化的内在根由，而且也表明青年歌德的浪漫主义精神与他内在固有的莎士比亚式的现实主义精神是紧密相依的。因此，他才会说："高尚的哲学家们关于我们的世界所说的话，同样也适用于莎士比亚：我们称为罪恶的东西，只是善良的另一面，这一面对于后者的存在是必要的，而且必然是整体的一部分，正如要有一片温和的地带，就必须有炎热的赤道和冰冻的拉普兰一样。"

《论德国建筑艺术》是青年歌德美学思想的另一集中表现。这篇论文既融入了歌德多次攀登斯特拉斯堡大教堂的直接审美感受，也是当时在造型艺术领域反对新古典主义审美趣味和美学理论的结果。它写于1772年，发表于1773年出版的论文集《德国的风格与艺术》。这部论文集中还收录了默尔克、赫尔德的文章，其宗旨就在于反对当时流行于德意志各地的伪古典主义美学理论。比如，歌德在莱比锡大学就听过亚当·弗里德里希·耶塞尔宣扬古典派美学思想的讲座，他也读过约翰·格奥尔格·苏尔策的著作《美的艺术的一般理论》，在这部著作中苏尔策把"哥特式艺术"视为"蛮族的审美趣味"。

斯特拉斯堡现在法国东北部与德国接界，而在1254—1806年神圣罗马帝国统治时期，斯特拉斯堡是属于德意志国王（日耳曼国王）统治之下的城镇，因此建于此地的有名的斯特拉斯堡大教堂（约十二—十五世纪）也被视为德意志建筑艺术的代表作之一。年轻的歌德正是通过对斯特拉堡大教堂的赞颂以及对斯特拉斯堡教堂正面建筑的主要设计师埃尔温·封·施泰因巴赫（1318年2月初逝世）的缅怀来反对伪古典主义美学观念，宣扬

他的浪漫主义美学思想和审美趣味。

在《论德国建筑艺术》中，歌德这样写着："趣味低下"，意大利人说说就走开了；"孩子气十足"，法国人跟着咕噜道，同时还得意洋洋地敲了敲希腊烟壶。你们究竟做了什么了不起的事，可以摆出这副不屑一顾的模样呢？"罗曼人，你们不就是让坟墓里冒出来的古代精神俘虏了吗？你们在气势磅礴的宫殿残骸里爬上爬下，可怜巴巴地测量其中的关系比例，你们还从神圣无比的建筑废墟中拼凑你们的楼台亭榭，你们自诩为艺术奥秘的守护人，只因为你们能头头是道地讲出巨大建筑的英寸和线条，如果你们不只是测量，而是更多地去感受的话，你们就会体验到使你们惊讶不已的建筑的精神，你们也不会仅仅因为这出自古人之手，因为这美就一味模仿了。你们就会必要而真实地制订规划，让生气勃勃的美从中迸发出来。"[①] 他就如此一针见血地揭穿了法国和意大利的一些伪古典主义者们在古代建筑的遗址和废墟中寻求模仿的尸体的丑态，并且明确地指出这种伪古典主义的模拟必定将扼杀生气勃勃的美。更为可贵的还在于，年轻的歌德已经洞悉了这种伪古典主义的危害："这一切都顺乎自然地发生了：艺术家的心血来潮为富人们的任性服务；游记作家们只好目瞪口呆，我们那些号称哲学家的美的权威们则从太初童话中精心炮制了一套法则和囊括古今的艺术史，恶劣的精神就在艺术秘密的前院扼杀了真正的天才。""法则比前例对天才更有害。在他之前可能有人建造了个别部分。但只是在他的灵魂中，部分才第一次融为一个永恒整体显现出来。教条和原则钳制了认识和

① 歌德：《论德国建筑》，见《十九世纪西方美学名著选·德国卷》第66—67页。

行动的力量。"[1] 伪古典主义，在歌德看来，是为贵族富人随意任性的审美趣味服务的，是为统治者钳制人们的思想和实践而效劳的，因此它才需要样板、教条、规则，以便造成一个统一的规格而易于驾驭，然而，这样就必然扼杀人们的创造性，扼杀创造性特别强的天才。这种力图冲破伪古典主义的牢笼罗网而充分展示人类的创造才能，呼唤天才创造永恒的艺术整体而为自然立法，恰恰是欧洲启蒙主义运动以来不断加强的呼吁，而到了建造斯特拉斯堡大教堂的天才建筑师面前，被"狂飙突进"文艺运动鼓舞起来的呼吁，就从青年歌德的胸中迸发出来，化作了一股遒劲的冲击波，冲向当时余威犹存的伪古典主义文艺思潮、美学理论和审美趣味。

为了猛烈地冲击伪古典主义，歌德从斯特拉斯堡大教堂本身出发，具体地分析了"哥特式"艺术及其审美趣味，诉说了自己面对哥特式大教堂的感受体验，不仅为"哥特式"正了名，而且又通过这些感受体验的叙说和具体入微的分析，表明了一种典型的浪漫主义美学倾向。

在没有见到斯特拉斯堡大教堂这样的哥特式建筑之前，歌德受到当时流行的伪古典主义美学理论的影响，因此，"我第一次去斯特拉斯堡大教堂时，头脑里塞满了有关良好趣味的普通常识。我受道听途说的见解的支配，推崇建筑物的和谐，形式的单纯，坚决反对一切混乱不堪的哥特式装饰。我就像撰写辞典的词条一样，把头脑里闪现的一切误解了的同义词——模糊不定、乱七八糟、违反自然、东拼西凑、千疮百孔、臃肿不堪等等——都归到哥特式名下。我当时并不比那个把整个外部世界都称为'蛮

① 《十九世纪西方美学名著选·德国卷》，第67页。

族'的民族聪明，我把一切跟我的体系不相吻合的东西都叫做'哥特式'，包括我们那些体面的市民用来装饰房屋的精雕细琢，五彩缤纷的木偶和图画以及德国古代建筑的坟墓造迹。由于看到一些大胆的曲线，我就鹦鹉学舌地抱怨'堆砌装饰'。这样，我就自以为见到一个鬃毛耸立的畸形怪物而怕得要命。"但是，当他真实地站在了这座哥特式大教堂前时，歌德却有了完全不同的感受和体验。"当我站在教堂前面，目睹这一宏伟景观时，我的感觉又是多么强烈，多么出人预料啊！一个完整、伟大的印象充盈着我的心灵。这一印象来自成千上万的和谐部分，所以我无法理解和解释，只能品味和享受。人们说，这差不多是栖身天堂的快乐，而我又是多么经常回去享受这种既是天堂又是人间的快乐，去古代兄弟的作品里拥抱他们的巨大的精神啊！我又是多么经常地回去，从各个侧面，从各种距离，在强度不一的阳光下仰望其尊严和伟大啊！如果一个人看到弟兄的作品如此崇高，不可企及，只能低首膜拜，那他的心情该多么地沉重啊！又有多少个黄昏夕照以友好的憩静抚慰我这双因长久审视而疲惫不堪的眼睛啊！无数的部分在暮色中溶合成完整的建筑物，质朴而伟大地呈现在我的灵魂面前。我的心力立刻活跃起来享受、理会。"面对这一震撼人心、完整和谐而又宏伟庄严的哥特式建筑，歌德心中不仅升腾起上天入地的自由灵魂的精神活力，而且激发出一种傲视平庸而独尊创造的民族自豪感。他说："晨曦映照之中，它又是多么清新地来迎接我，而我又是多么愉快地张臂相迎，多么高兴地观察那些巨大和谐的部分啊！就跟在永恒自然的作品里一样，这无数的细小部分直到最小的纤维全都生机勃勃，一切都为了整体；这个坚固庞大的建筑又是多么轻飘直上啊，它又是多么残破和永恒啊！天才，我感谢你给我上了一堂

课，这使我面临你的深渊不再头昏眼花，我的灵魂尝到了一滴精神喜悦的甘泉。精神俯视这件造物，以天国宏音说道：这就是好的！神圣的埃尔温，当德国学者听了满怀妒意的邻国的话，对自己的优点视而不见时，当他们以'哥特式'这一嚼得半生不熟的词儿贬低你的作品时，我真不该生他们的气。他们应该感谢上帝使他们能够大声宣布：这是德国的建筑艺术。因为意大利人没有引以自豪的独特建筑艺术，法国人更不用说了。"① 青年歌德在这里表露出来的民族自豪感，是与对德意志民族的辉煌历史的深切缅怀相联系的，又是饱含着对法国和意大利十七世纪的伪古典主义者的平庸自傲的藐视的，因而充满着理想化色彩，表现了浓厚的浪漫主义美学情调，极富感染力和生命力，尽管其中也流露出了一定的偏颇和矜持。

在猛烈地抨击了当时欧洲流行的伪古典主义文艺思潮和美学概念，为"哥特式"艺术及其审美趣味进行了颇有说服力的辩护和正名之后，青年歌德在《论德国建筑艺术》一文中明确而有力地提出了"富于特征的艺术是唯一真实的艺术"这一美学原理，进一步具体地阐发了他当时所信奉的浪漫主义美学观念。

他指出："艺术在成为美之前就是造形的，而它当时就是真实的，伟大的，甚至常常比美的艺术更加真实，伟大。人都有一种造形的天性，一旦其生存得到保障，这种天性就会活跃起来，一旦他无所忧虑，无所畏惧，宁静中活动的半神就会四处摸索材料，把精神灌注其中。野蛮人也同样以诡奇的线条，可怕的形象，浓重的色彩装扮他的帽子、羽毛和他自己的身体。让这种雕刻艺术由这些最任性的形式构成吧！它即便没有形状比例关系也能

① 《十九世纪西方美学名著选·德国卷》，第68—70页。

和谐协调，因为一种专注的感觉把它创造成一个显出特征的整体。”在分析了这种“显出特征的整体”产生的根源和过程以后，歌德认为，“这种富于特征的艺术是唯一真实的艺术，只要它产生于内在的、专注的、有个性的、独立的感情，作用于周围的事物，对于陌生的东西毫不关心，甚至意识不到，那么不管出自粗犷的野蛮人之手，还是出自教养有素的敏感的人之手，它都是完整的，有生命力的。你们在不同的民族和个人那里可以看到这种艺术在无数等级上表现出来。灵魂能感受到关系比例，因为唯有关系比例才是美的，永恒的，其主要和弦是可以证明的，其秘密是可以感知的，而神圣天才的生命只有在其中才得以在幸福的旋律中搏动不息；这种美愈是渗透到精神的本质，似乎跟精神一道产生，只有它才能满足精神，而精神自身也只能创造出美，那么艺术家就愈是幸运，愈是伟大，我们就更得毕恭毕敬地站在那里，向天之骄子表达敬意。”正因为斯特拉斯堡大教堂是这样一件富于特征的艺术品，所以它的主要建筑设计师就是不朽的天才。“没有人能够把埃尔温从现有的高度上拉下来。这里就是他的作品，走过去辨认这种对关系比例的真和美的最深刻的感觉吧！它矗立在中世纪狭窄阴暗的祭司场上，勃发出强健、粗犷的德国灵魂。”[1] 这种强调艺术的“富于特征”、“显出特征”的美学特点，也就是突出了艺术家的独创性天才，因而在《论德国建筑艺术》中对埃尔温·封·施泰因巴赫的独创性天才的赞美，正如在《莎士比亚命名日》中对莎士比亚的独创性天才的颂扬一样，都是青年歌德的浪漫主义美学观念的主要表现。不过，这里提出的“富于特征的艺术”的明确概念表明了歌德的美学思想的日趋

① 《十九世纪西方美学名著选·德国卷》，第71—72页。

成熟，并显示出他在美学思想上日益扩展的深远影响。

尽管歌德没有一本纯理论的美学专著，即使像《论德国建筑艺术》这样的论文也带有很浓的直觉感受和情感抒发的基调，但是，从他所提出的“富于特征的艺术”这一美学范畴来看，当时的歌德（一名二十三岁的大学生）的美学思想已经成型，而且具有比较严密的内在逻辑思辨性和内在联系的辩证性。

我们可以看到，第一，这个“富于特征的艺术”深深地植根于人的造形天性之中。第二，人的造形天性，在人的生存有了保障的时候，就会活跃起来。第三，这种活跃的天性，一方面会在自然和现实中四处搜集材料，另一方面又把精神的生气灌注在这些物质材料之中。第四，由于这种精神的灌注，一种专注的感觉就把这些物质材料创造成为一个显出特征的整体。这样，“富于特征的”艺术作品就产生出来了。这个过程的简单明了的描述，不仅点明了“富于特征的艺术”的人类性，而且也指出了它的客观现实性；不仅表明了它的现实根源性，也显示了它的超越现实功利性；不仅揭示了它的物质材料性，而且也宣示了它的精神灌注性；不仅强调了它的个性特征性，而且也注意了它的和谐整体性；不仅突出了它的造形上的真实、伟大，而且也留心了它在关系比例上的美。当然，在注重了“富于特征的艺术”的内在逻辑和辩证性质的同时，歌德更加张扬了它的“专注的、有个性的、独立的感情”，“神圣天才的生命”，“渗透到精神本质”、“跟精神一道产生”并能“满足精神”的美。这又恰好表现出了歌德当时的美学观念的主导方面是浪漫主义的，但是内潜地存在于他的天性中的现实主义美学倾向也在日益成熟。然而，正是因为歌德关于“富于特征的艺术”的概念既有内在严密的逻辑性，又有全面动态的辩证性，所以才有可能在1797年由希尔特（1759—1839）发

表在《季节女神》上的论文以及瑞士艺术家迈耶尔(1760—1832)的进一步阐发,形成了在当时颇有影响的"特征说"美学观点,从而适应了十八世纪末德国耶拿派早期浪漫主义文艺流派及其美学观念的形成和发展。英国美学家鲍桑葵在他的《美学史》中作了说明:"我们可以看出,'特征'说作为一项艺术的实质原则,并不是通过歌德,而是通过他的朋友希尔特和迈约进入美学中的。"① 他还说:"单纯注重种或属而不注重个性的特征刻画势必倒向抽象和拟古主义一边,而同个性主义和浪漫主义对立起来。"②这就比较符合事实地估价了歌德关于"富于特征的艺术"的概念在德国古典美学发展中的历史地位及其最初的浪漫主义美学倾向。

第三节　论现实主义和浪漫主义

青年歌德虽然在德国十八世纪七十—八十年代的"狂飙突进"文艺运动中表现出了比较强烈的浪漫主义美学倾向,但是,由于他本身的天资秉赋,由于德国古典美学内部由浪漫主义倾向向现实主义倾向的转化,由于他两次到意大利旅游所受到的古代希腊罗马古典主义美学基调的熏染,从十八世纪末(大约1790年)起歌德就逐步由浪漫主义转向了古典现实主义,并于1794—1805年与席勒正式订交以后的十年之间达到了德国文学的古典现实主义的高峰。歌德还与席勒一道进行了对耶拿派早期浪漫主义某些不良倾向的斗争,从而阐述了他本人关于现

①② 鲍桑葵:《美学史》,第402、403页。

实主义和浪漫主义的美学观点。这值得我们注意。

关于歌德作为一个现实主义者(素朴诗人)的天资秉性,席勒曾经有过十分精彩的概括。他在1794年8月23日写信给歌德说道:"您那观察的目光,它那样平静、纯洁地落在客观事物的上面,使您永远也不会有堕入歧途的危险。而不论抽象推论,还是随意的、只听从主观意志的想象力,却都很容易误入歧途。在您的正确的直觉中,包含着分析法也难于寻找的全部内容,而且要完整得多。仅仅是因它们作为一个整体蕴含在您内部,所以您才不知道您自己的这笔财富;因为可惜我们只知道我们所分析的东西。所以,您这样的英才很少知道,他们深入到了多么远的领域,他们也无需求助于哲学,因为哲学只能向你们学习。哲学只能对给予它的进行分析,而给予本身不是分析家的,而是天才的事情,天才在纯理性的朦胧、但却可靠的影响下,按照客观规律,综合着事物。""您寻找着自然的必然,但您在最艰难的道路上寻找它,任何意志较为薄弱的人都会对之望而却步的。您总揽自然的全部,以澄清其中的个体;在大自然表现形式的总体中您寻找着解释个体的因由。从简单的组织开始,您拾级而上,向着较为错综复杂的组织攀登,以便最终以遗传学的观点用整幢自然大厦的材料去建造一切组织中最复杂者,即建造人。您犹如仿照自然的创造再创造着它,切望由此而能窥入它的隐蔽的机构。这是一个伟大的、真正英雄的思想,它足以显示,您的精神多么巧妙地将其全部丰富的观念集合在一个美好的统一体里了。……假如您生下来就是一个希腊人,哪怕只是个意大利人呢,假如您在摇篮里就为一个精美的自然和一种理想的艺术所包围,那么您的这条道路便会无限缩短,也许会完全变成多余。您在初次观察事物时就会接受必然的形式,在取得初步经验的同时您

的伟大风格也会发展形成。如今，由于您生就是个德意志人，由于您的希腊精神已经溶于这种北方的模型之中，所以您没有别的选择，只要要么自己变成北方艺术家，要么用思维能力去取代您的想象所达不到的现实，从而好比从自己的心中并且是在一条理性的道路上生育出一个希腊来。当您那胜利的，优越于物质的天才从内部发现这个缺陷，并从外部通过了解希腊气质弄清楚了这一点的时候，您已经在生命的那个时期里吸收了一种未开化的、北方的气质——在那个时期，心灵受到有缺陷的形象的包围，从外部世界来形成自己的内心世界。现在您不得不按照您的创造精神所创造的较好的模型去修正这个旧的、强加于您的想象力的较坏的气质，而这当然不能按别的，只能按主导概念进行。但是精神在反思时不得不选定的这一合乎逻辑的方向却与精神审美的方向不甚协调，而精神又只能凭借这个审美方向进行创造。所以您就多了一项工作，就在您从直觉转入抽象的时候，您不得不又把概念倒转成直觉，把思想化为情感，因为只有通过情感，天才才能进行创作。"① 歌德对席勒的这些概括明显地表达了同意和赞赏。他说："我这个礼拜过生日，没有哪件礼物比您的来信更令我感到愉快的了。您在来信中用友好的笔触总结了我走过的人生道路，并热情洋溢地鼓励我不懈努力、勤勉耕耘。"②

的确，席勒在这里不仅明确而直截了当地指出了歌德作为现实主义者，作为素朴的天才诗人所具备的天资秉性，即与自然

① 张荣易、张玉书译：《歌德、席勒文学书简》，第5—6页，安徽文艺出版社1991年。

② 同上书，第9页。

(现实)浑然一体,以冷静、客观的态度对待自然(现实),并以自然(现实)的直观状态(直觉形象)来显现自然(现实)等审美倾向,而且颇有新意地分析了这种现实主义审美秉赋和素朴的文学天才在德意志特殊环境中所经历的心路历程,即由一条迂回曲折的道路表现出这种素朴天才和现实主义审美秉赋,"在一条理性的道路上生育出一个希腊来",或者说得直截了当一点:现实主义的审美秉赋,经由一个德意志的浪漫主义模型的熔铸和自我调整,最后转向一种具有德意志民族特征的现实主义审美表现形态,即以古代希腊罗马为圭臬的古典现实主义——魏玛古典现实主义。

这种魏玛古典现实主义的形成和发展,不仅植根于歌德的现实主义审美秉赋,而且也是欧洲和德国审美观念和文艺思潮变化发展的必然结果。

本来现实主义精神和浪漫主义精神是人类在社会实践中处理自身与自然的关系时所不可或缺的两个方面,其根源就在于,人具有依赖自然(他自己就是自然的一部分并生活在自然之中)和超越自然(他永远不能满足于自然所造就的一切)这样两重性。由于具体历史的进程,这两种精神虽然都不可缺少,然而却在特定的历史时期有所侧重,在每个具体的人身上也有所侧重。这种侧重就最明显地表现在文学艺术这样的精神创造的产品之中,也十分鲜明地体现在一个时代或某个个体的美学思想和审美趣味之中。

西方文艺和美学的发展,从古希腊到十七世纪的新古典主义,浪漫主义精神一直处于潜在状态,而现实主义精神占着主导地位。由于现实主义精神到新古典主义文艺和美学时期已经达到僵化的程度,因此,十八世纪启蒙主义文艺和美学就同时孕育

着现实主义和浪漫主义的流派，而浪漫主义流派则使得浪漫主义精神由潜在状态向显在状态转化，在法国表现为卢梭、狄德罗的美学思想，在意大利表现为巴洛克美学思想，在德国则形成了“狂飚突进”的浪漫主义美学。因此，在欧洲，作为文艺流派和美学流派，浪漫主义兴起于现实主义之前。然后，由于浪漫主义思潮的颓丧的趋向又反而使得现实主义思潮由潜在变为显在。德国的歌德和席勒、法国的雨果、英国的雪莱等人，都在文学创作和美学思想上经历了一个从浪漫主义者向现实主义者转化的过程，尽管席勒和雪莱就个人主导倾向来看仍然主要是一个浪漫主义者。

意大利美学家文杜里这样总结了欧洲的这种文艺和美学的历史进程：“新古典主义的审美趣味是把崇拜古代艺术推向极端的一个结果。这种崇拜自文艺复兴开始几乎从未中断，而启蒙主义者又加固了它的基石。对中世纪的审美趣味的出现，是对于新古典主义的一个反动；而古代生活的冲击加上浪漫主义的文学更促进了它的诞生。这两个运动发生于十八世纪中期相隔不远的几年间。而当十八世纪结束之前，已开始出现了一种企图把新古典主义与浪漫主义的审美趣味加以综合的倾向。我所指的是‘唯心主义’。它的雄心是要造成一种浪漫主义内容和古典主义形式的艺术。”[①] 这种“唯心主义”就是德国古典美学。德国古典美学这种由浪漫主义向现实主义的转化以及综合两者的努力，在席勒的《论素朴的诗和感伤的诗》以及歌德、黑格尔的有关论述中表现得非常明显。

---

① 文杜里：《西方艺术批评史》，第173页，迟轲译，海南人民出版社1987年。

歌德的《说不尽的莎士比亚》,第一、二段写于1813年,发表于1815年,第三段写于1816年,刊印于1826年,代表了他晚年时代的美学思想。这篇文章与青年时代的《莎士比亚命名日》突出莎士比亚的独创性天才和回归自然以宣扬浪漫主义精神不同,强调的是莎士比亚的现实主义精神。

歌德指出:"使莎士比亚伟大的心灵感到兴趣的,是我们这世界内的事物:因为虽然像预言,疯癫,梦魇,预感,异兆,仙女和精灵,鬼魂,妖异和魔法师等这种魔术的因素,在适当的时候也穿插在他的诗篇中,可是这些虚幻形象并不是他著作中的主要成分,作为这些著作的伟大基础的是他生活的真实和精悍,因此,来自他手下的一切东西,都显得那么纯真和扎实。所以人们也已经认清了,他不单属于现代诗人的范畴,即被称为浪漫派的一类,而宁可说他是属于纯朴的那一类,因为他的价值是以现实为基础的,他是难得多愁善感的,甚至可以说,他仅仅浮表地接触到'渴望'的领域而已。"[1] 在此,歌德完全同意席勒在《论素朴的诗和感伤的诗》中的观点,把莎士比亚归为素朴诗人,即与浪漫主义者相对立的现实主义者之列,并且充分肯定了莎士比亚的伟大作品是以生活的真实和精悍为基础,其价值是以现实为基础的。

在《说不尽的莎士比亚》中,歌德尝试着进行一系列的对比:

古典的	近代的
纯朴的	感伤的
异教的	基督教的
英雄的	浪漫的

---

1 《莎士比亚评论汇编》(上),第301页。

现实的　　理想的
必然　　自由
天命　　愿望

从这些对比中，我们已经看到了在歌德的美学观念中形成了现实主义和浪漫主义两种美学倾向的明确对立，而在他对莎士比亚与古人和今人相比拟的过程中，他既指出了莎士比亚的主导倾向是现实主义，又高度评价了莎士比亚巧妙地把两种倾向结合起来的努力。他说："由于莎士比亚以一种极妙的方式把古与今结合起来，他在这方面是独一无二的。在他的剧中愿望与天命竭力想使自己达成平衡；二者进行强烈的斗争，可是在斗争中，愿望总是处于劣势。"① "我们也许既不该责备也不该抛弃我们的浪漫主义文学，但把它过分地绝对地颂扬，或片面地迷恋着它，这种做法会使他的坚强、壮实、精干的那一面被误解或受到损害的，我们应该企图把那个巨大的、似乎不能结合的矛盾在我们胸中结合起来，尤其因为一个伟大的、独一无二的大师，这位我们极其敬重的、往往说不出理由地推崇得高于一切的大师，已经真正做出了这个奇迹了。"② 这里当然主要强调了要学习莎士比亚那样把现实主义和浪漫主义两种美学倾向巧妙地结合起来，不过，其中也明显地包含了对浪漫主义文学流派及其美学倾向的不满和批评。之所以会如此，就是因为写作《说不尽的莎士比亚》时的歌德，已经经历了魏玛古典现实主义的高峰时期，虽然仍然要批评德国的浪漫派，但是更强调在现实主义的基础上把现实主义与浪漫主义两种美学倾向经矛盾冲突最终结合

① 《莎士比亚评论汇编》(上)，第303—304页。
② 同上书，第305页。

起来。

在魏玛古典现实主义时期的末期，歌德撰写了一篇纪念温克尔曼的文章《评述温克尔曼》(草稿)(1805)。在这篇文章草稿中，也许是受席勒《论素朴的诗和感伤的诗》的美学观点的影响，歌德也划分了两种类型的人。其中有一种："具有非凡才华者却往往对现实生活怀有某种畏葸心理，独善其身，在自己心中造一个世界，并按照这种方式内向地创作出最优异的作品。"这大概就是浪漫主义者。其中另一种："反之，如果有特殊才华的人感到需要努力在外部世界寻求与大自然赋予他们的才智相当的对应物，从而使内心的东西完全上升为完整的、确定的东西，那么可以肯定，这样也一定能产生使当代和后世都心悦诚服的人物。"这大概就是现实主义者。歌德认为温克尔曼就是这后一种类型的人。"大自然赋予他足以使他成为一个优秀人物的才华。他付出了毕生的精力，以求在人身上和主要以人为对象的艺术中，探索出一种与他相当的、优美的、尊严的东西。"① 歌德在这里明显地褒扬了作为现实主义美学家、文艺史家的温克尔曼，表现出了他的现实主义美学倾向。值得我们注意的是，歌德这里在西方美学史上第一次以人与自然的关系所反映出来的"内向"和"外向"的心理类型为依据，来划分浪漫主义者和现实主义者两种美学倾向及其艺术创作表现。这是歌德对于西方关于浪漫主义和现实主义美学理论的一个重要贡献，也许对于二十世纪中叶瑞士分析心理学美学家荣格在《心理类型学》中提出的学说是一种直接的启迪。荣格认为，内向型性格产生浪漫主义艺术家，而外向

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二)，第293页，中国社会科学出版社1981年。

型性格造就现实主义艺术家，他还分别以席勒和歌德为例进行了分析论述。

在《评述温克尔曼》中，歌德还通过温克尔曼所研究的古代希腊艺术高度评价了“古代气质”。他说：“诗人生活在他想象力的世界里，史家生活在政治世界里，研究者生活在自然世界里，然而方式却是相同的。他们都紧紧抓住身边的东西，真正的东西，实在的东西，甚至就是他们的幻想也都是有血肉的。人和人性受到至高的尊重，人和世界的全部内在和外在联系都得到很有见地的描述和观察。那时，感觉和思考还没有被肢解，在健康的人类认识力中还未发生那种难以愈合的割裂。”这种“古代气质”实际上也就是以现实主义审美秉赋为基础的“完整的人”或“完整的人性”、“完整的性格”。他接着写道：“人一旦置身于大自然的顶峰，他便把自身也视为一个完整的自然，这个自然也必须产生一个顶峰。为此，他以一切美德充实自己，经过选择、整理，力求和谐、具有意义，最后达到产生艺术作品的高度，而这种艺术作品在人的所有业绩中，占有一席光辉的地位。而艺术品一经制作出来，它那理想的形象一旦伫立在世界上，便会产生一种持久的作用，极其巨大的作用。因为它是以全部力量造成的精神产品，所以它汲取了一切美好的、令人尊敬和爱慕的东西，并且，通过赋予人的形象以活力，它使人比自身更加高大，它使人的生活和活动趋于完善，并为了现在(其中包含着过去和未来)而将人神圣化了。那些看到奥林匹斯山上的朱庇特塑像的人们，正是充满了这种感情，我们从古人的各种描述、报道和文献中可以想象出这一点。神变成了人，以便将人提高为神。人们看到了天上的尊严，为至高的美所激动。在这个意义上，可以认为那些坚信不疑地说：‘若不曾看过

这一作品就离开人世,将成为终生憾事'的古人，是言之有理的。"[1] 这里高度评价了来源于"古代气质"的古代艺术和古代艺术之美。这实质上也表明了歌德这时是把古代希腊的艺术及其和谐尊严之美(即温克尔曼所总括的"高贵的单纯，静穆的伟大")作为自己所追求的审美理想的楷模和范式,也就是"神变成了人，以便将人提高为神"的"泛神论"或"自然神论"的审美理想。我们把这种以古代希腊罗马的艺术及其和谐尊严之美为审美理想的现实主义美学倾向和文艺流派称为"古典现实主义"，或精确地说"魏玛古典现实主义"(1794—1805)。魏玛古典现实主义已经超越了"狂飙突进"的浪漫主义，扬弃了"蓝色小花"幻象所组成的耶拿派早期浪漫主义，立足于德意志民族的现实生活基础之上，憧憬着古代希腊罗马的审美理想,树立起了德意志文学艺术史和美学发展史上的一座永恒的丰碑，并且为德国古典美学的集大成——黑格尔的庞大美学体系的最后完成准备了实践和理论的坚实而丰厚的基石。

正是立足在这种魏玛古典现实主义的美学立场上,歌德对于现实主义和浪漫主义就有了他自己的独特见解。

第一,歌德认为现实主义审美倾向比起浪漫主义审美倾向是更加根本的,现实主义精神应该成为文学艺术创作的基础。

歌德有一次在与秘书谈论席勒"想把感伤诗和素朴诗完全区别开来。他替感伤诗找不到基础，这使他说不出来地苦恼"，这时歌德微笑着说，"好像没有素朴诗做基础，感伤诗就能存在一样，感伤诗也是从素朴诗生长出来的"[2]。他还曾经以自己

---

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二),第296—297页。

② 《歌德谈话录》,第13页,人民文学出版社1980年。

的创作经验来实际论证他的这一美学观点。他说："世界是那样广阔丰富，生活是那样丰富多彩，你不会缺乏做诗的动因。但是写出来的必须全是应景即兴的诗，也就是说，现实生活必须既提供诗的机缘，又提供诗的材料。一个特殊具体的情境通过诗人的处理，就变成带有普遍性和诗意的东西。我的全部诗都是应景即兴的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗。"① 更值得注意的是，对此歌德似乎还有更深层次的哲学思考。他在《格言和感想集》中曾经有过这么一段："人生每一阶段都有某种与之相应的哲学。儿童是现实主义者：他对梨和苹果的存在深信不疑，正像他对自己的存在深信不疑一样。青年人处于内在激情的风暴之中，不得不把目光转向内心，于是预感到他会成为什么样的人：他变成了理想主义者。但是成年人有一切理由成为怀疑主义者：他完全应当怀疑他所选择的用来达到目的手段是否正确。他在行动之前和行动当中，有一切理由使他的理智总是不停地活动，免得后来为一项错误的选择而懊丧不已。但是当他老了，他就会承认自己是个神秘主义者：他看到许多东西似乎都是由偶然的机遇决定的；愚蠢会成功而智慧会失败；好运和歹运都出乎意外地落个同样的下场；现在是如此，而且从来就是如此，以致老年人对现在、过去和未来所存在的事物总是给以默然承认。"② 这似乎是在说在人生的道路上，人是从现实主义者开始其生活，并以此为基础而逐步走向理想主义、怀疑主义和神秘主义（这后三者似乎与前一者相对，可以总称为浪漫主义），联系到歌

① 《歌德谈话录》，第6页。

② 《歌德的格言和感想集》，第70页，中国社会科学出版社1982年。

德在《评述温克尔曼》和《说不尽的莎士比亚》中把人类的“儿童时代”(古代希腊罗马时代)规定为纯朴的现实主义为主导的时代，而把近现代规定为感伤的浪漫主义为主导的时代，我们就可以推测到，在歌德的观念中，文艺创作和审美趣味是人及其人性的表现，它的发展也应该与人生发展相对应，也都是从脚踏实地的现实主义倾向开始，逐步走向浪漫主义倾向，因此，浪漫主义的文艺也是以现实主义的文艺为基础的，前者是从后者生长出来的。

第二，在现实主义和浪漫主义两种相对立的文艺思潮和审美倾向之间，歌德是明确地褒扬前者而批评后者的，他认为现实主义(古典的)是健康的，而浪漫主义是病态的。

歌德不止一次地表明过这种观点。在1829年4月2日与爱克曼的谈话中，歌德说：“我想到一个新的说法，用来表明这二者的关系还不算不恰当。我把‘古典的’叫做‘健康的’，把‘浪漫的’叫做‘病态的’。这样看，《尼伯龙根之歌》就和荷马史诗一样是古典的，因为这两部诗都是健康的、有生命力的。最近一些作品之所以是浪漫的，并不是因为新，而是因为病态、软弱；古代作品之所以是古典的，也并不是因为古老，而是因为强壮、新鲜、愉快、健康。如果我们按照这些品质来区分古典的和浪漫的，就会知所适从了。”[①] 在《格言和感想集》中，歌德也有几处这么阐述的。他说：“古典主义的东西是健康的，而浪漫主义的东西则是病态的。”“即使在放逐中，奥维德也坚持古典主义。他不是从他自己身上发见了不幸，而是根据他被从世界的中心城市驱逐出来这件事情上才发见他是不幸的。”“浪漫主义已经坠入它自己的

① 《歌德谈话录》，第188页。

深渊，简直很难设想还有比这种不堪入目的新作品更可鄙的东西。”“那些还在活着的时候就腐烂的人，就靠详细诉说他们自己衰亡的想法来获得灵感，还有一种留在世上残害别人，并靠活人来滋养他的阴魂的死人，——这就是我们文学制造家们的现状。当这同样的情况在古代发生时，那只不过是某种罕见疾病的一个怪例而已，可是对现代人来说，这已经成为一种地区性和流行性的疾病了。”① 以上这四条格言或感想，十分鲜明地显示了歌德褒扬现实主义文艺思潮和审美倾向而反对浪漫主义文艺思潮和审美倾向的美学立场和审美态度。此外，他还从“主观的”和“客观的”倾向这个角度间接地表明了相同的立场和态度。在1826年1月29日与爱克曼的谈话中，歌德说：“现在我要向你指出一个事实，这是你也许会在经验中证实的。一切倒退和衰亡的时代都是主观的，与此相反，一切前进上升的时代都有一种客观的倾向。我们现在这个时代是一个倒退的时代，因为它是一个主观的时代。这一点你不仅在诗方面可以见出，就连在绘画和其他许多方面也可以见出。与此相反，一切健康的努力都是由内心世界转向外界世界，像你所看到的一切伟大的时代都是努力前进的，都是具有客观性格的。”② 这里面当然包含着许多歌德从启蒙主义者那里继承来的把古代希腊罗马时代美化和理想化的成分，也有一些对于浪漫主义这一美学范畴的糊涂认识，但是，从当时德国乃至欧洲的文艺和美学的发展实况来看，歌德的这种略带偏激的立场和态度，不仅是事出有因，而且也在于矫枉过正。

---

① 《歌德的格言和感想集》，第87页。

② 《歌德谈话录》，第97页。

第三，歌德是一个清醒自觉的现实主义者，他已从美学理论的高度认识到了现实主义和浪漫主义概念的起源和意义，因此，他特别强调要把两者结合起来。

在1830年3月21日，歌德对爱克曼说："古典诗和浪漫诗的概念现已传遍全世界，引起许多争执和分歧。这个概念起源于席勒和我两人。我主张诗应采取从客观世界出发的原则，认为只有这种创作方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作，认为只有他那种创作方法才是正确的。为了针对我来为他自己辩护，席勒写了一篇论文，题为《论素朴的诗和感伤的诗》。他想向我证明：我违反了自己的意志，实在是浪漫的，说我的《伊菲姬尼亚》由于情感占优势，并不是古典的或符合古代精神的，如某些人相信的那样。斯莱格尔弟兄抓住这个看法把它加以发挥，因此它就在世界传遍了，目前人人都在谈古典主义和浪漫主义，这是五十年前没有人想得到的区别。"[1] 正是由于歌德对两类文艺作品及其创作方法已经从美学理论的高度论战过了，因而他才可能反躬自省。他于1795年11月29日从魏玛写信给在耶拿的席勒，并把席勒的《论素朴的诗和感伤的诗》寄还给席勒。他说："在此我怀着谢意将您的论文寄回给您。由于这一理论如此善意地对待我本人，所以我欢迎这些原则，觉得这些结论正确，这便是再自然也不过的事了。但是假如我自己起初没有对您的意见进行过论战的话，那么我是会对此抱更大的怀疑的。因为您并非不知道，我由于过分偏爱古代诗歌，对近代诗歌往往不公正。按照您的理论，我可以先实现自我一致，因为我不再需要去责备一种不可抗拒的内在动力在某种条件下迫使我创作出来的作品，

---

① 《歌德谈话录》，第221页。

而对自己、对自己的同时代人并非完全不满意，这却是一种很舒适的感觉。"[1] 由此可以看出，歌德在读了席勒的《论素朴的诗和感伤的诗》以后，对自己的美学倾向和创作方法作了反省和审视，而完全同意了席勒的结论——走向结合素朴诗（现实主义）与感伤诗（浪漫主义）的理想诗。当然，歌德的结合基础是现实主义精神。

此外，我们从歌德于1830年3月21日所讲的这番话，也可以看出，歌德在美学倾向和创作方法上经历了由浪漫主义向现实主义转化的过程，而且，综观他的总体，歌德无疑是个兼有现实主义精神和浪漫主义精神的伟大诗人、文学泰斗，但从主导倾向上看，他主要是一位现实主义的伟大诗人、现实主义的文学巨匠，诚如他自己给席勒的信中所说，他有"某种现实主义的怪癖"[2]。而从他的文学创作上看，从《少年维特的烦恼》到《浮士德》的创作过程，从维特的形象到浮士德的形象，从维特的精神到浮士德的精神，也明显地反映了歌德在美学倾向和创作方法上由浪漫主义到现实主义的转化以及他的现实主义审美秉赋本性。

第四节　论美

歌德一生著述丰富，可是没有一本专门研究美学中心范畴——美的著作，也没有这方面的专题论文，然而，他仍然对这

---

① 《歌德、席勒文学书简》，第67页。

② 见《歌德、席勒文学书简》第108页，1796年7月9日歌德于魏玛写的信。

个中心美学范畴十分关注，也有一些十分精辟的议论。这也许与他不喜欢抽象理论有关，他曾经表示过："我对美学家们不免要笑，笑他们自讨苦吃，想通过一些抽象名词，把我们叫做美的那种不可言说的东西化成一种概念。美其实是一种本原现象(urphanomen)，它本身固然从来不出现，但它反映在创造精神的无数不同的表现中，都是可以目睹的，它和自然一样丰富多彩。"① 因此，我们只能从他的有关言论中选取一些集中谈到美的不同表现的段落，以窥见他的美论。

在1794年8月30日歌德致席勒的信中有个附页，它是歌德的一篇论文，记录了1794年7月20日和22日他与席勒进行谈话的结果，也比较集中地表述了他关于美的观点。全文如下：②

"美是有自由的完善境界，这个观念在多大程度上能应用到有机体上。"

一个有机体生物其外表是那样多面，内部是那样多样，以致人们挑选什么样的角度去观察它也不为过，造成多少自在的器官也不为过，以便分析它，而不致杀死它。我试着说明这个观点：美是可以自由应用到有机体的完善境界的。

所有生物的个体都有这样的特点：它们都可以自由活动，维持其生存，传种接代。从这个意义上说，一切有生命的都可以称之为完善的。这一回我立刻转过来谈谈所谓更完善的动物。

如果这头动物的四肢长成这样，以致这头动物只能以一种受局限的方式来表示它的存在，那么我们就会觉得这头动物是

① 《歌德谈话录》，第132页。

② 从下面开始便是这个附页。

丑陋的，因为既然有机体局限在一个目标上，那么这一个或另一个肢体便会获得优势，这样，随意使用其余肢体的能力势必会受到阻碍。

在观察这头动物的时候，我们的注意力便集中在那些优于其余肢体的部位上、而这个生物由于长得不和谐，所以也就不能给我以和谐的印象。所以，鼹鼠虽完善，但丑陋，因为它的形体只允许它作少量的、有限的行动，某些部位的畸形发展使它显得奇形怪状。

所以，仅仅为了使一头动物可以满足必要的有限的需要，它就必须具有完善的组织；但是如果除了满足需要以外它还有充裕的力量和能力去作随意的、在一定程度上是无意义的行动，那么，它也会从外表上给我们以美的印象。

所以，如果我说，这头动物是美的，那么，我想用某种比例的数字或尺寸来证明这一论断，这将是白费心思。其实我这句话的意思只不过就是：在这头动物身上，肢体都处于这样一种比例中，以致没有一个肢体会妨碍另一个肢体的活动，不仅不妨碍，通过各肢体的一种完善的平衡，必要性和需要反倒被隐藏起来，使我完全看不见。结果，这头动物似乎只是自由随意地在行动，在活动。大家不妨想想一匹马，我们看见它自由自在地运用它的肢体驰骋着。

如果我们现在进而观察人，我们便会发现他终于几乎已经摆脱了动物性的桎梏，他的四肢处于一种柔和的从属和平列的相互关系之中，而且比任何一种动物的肢体都更听从意志的支配，不但适合于从事于各种日常事务方面的劳动，而且也善于从事表达思想。我在这里只略提一笔手势语言，它在有教养的人身上受到压制，可是按我的意见，它和文字语言一样，使人高出动

物之上。

为了用这种方法提高对美丽的人的理解，必须对无数种情况进行考察，当然，还得走一大段路，关于人性完善的自由这一崇高的概念才能在感性上也达到顶点。

在这里我还必须说明一点。我们说一头动物是美的，如果它给我们以这样的印象：它可以随意使用它的肢体；一俟它确实随意使用了它的肢体，美的观念便立刻和可爱、舒适、轻松、美好等等的感觉交织在一起。所以，人们看到，凡是美的，安谧便总是和力量，懒散便总是和能力联系在一起的。

如果观察一个身体或这个身体的一个肢体时，表现力量这个想法与存在联系过分紧密，那么，美的守护神似乎会立刻从我们身边逃遁开去，所以古希腊人把他们的狮子也都塑造成极其平静和淡漠的样子，以便即使在观看狮子塑像时也能诱发出我们的美感来。

所以，我是想说：我们说一个完善的有机体是美的，如果我们在看见它时会想到，只要它愿意，它就能用多种多样的方式自由使用它的全部肢体；所以最高的美感是和信任和希望的感觉联系在一起的。

我觉得，用这种方式对动物的和人的形态作的一种试验一定会提供美好的见解，表现出有趣的情况来的。

尤其是，正如上面已经提到的，我们总是以为只能用数字和尺寸来表示比例概念，如今这个概念将用更富有才智的公式来拟定，而且我们可以指望，这种富有才智的公式最后将和最伟大的艺术家的方法相汇在一起。这些艺术家的作品给我们留了下来，而且同时还会把不时活生生地在我们中间出现的那些美的天然产品包括进去。

因此，观察人们怎样既能创造性格，又不致离开美的领域，怎样既能特别显现出节制和限定，而又不致损害自由，这将是一件极其有趣的事情。

这样一种处理方式必须具有解剖学、生理学方面的基础知识，这样，它就可以和别的处理方式有所区别，而且作为一种准备工作，对未来的自然和艺术之友真正有所裨益；不过，很难设想会有什么合适的形式可以表现一个如此多姿多态、神奇美妙的整体。①

我们之所以如此不厌其详地抄引歌德的这篇论文，就因为我们觉得它弥足珍贵，而且按照歌德的写作方式，仅仅引用他的逻辑部分而不顾及他的实证分析，就会使人难以理解他的观点的全貌和真谛。

从上述那篇论文中，我们可以看到，歌德关于美的总的看法是："美是有自由的完善境界。"

按照当时哲学界流行的说法，莱布尼兹和沃尔夫等德国理性主义哲学家、美学家认为，美就是完善，而完善就是事物的多样性的统一；而康德不同意"美在完善"，但他认为，完善是事物的各部分结构形式能很好地适应事物本身的实际存在，他称之为"客观的合目的性"，而美则是事物的形式是否符合人们的情感需要而引起的人们的快感或不快感，因而美在这种"主观的合目的性"；席勒在《论美书简》中从康德出发而认为，美既不同于完善，而又以完善为根据，他把事物的完善理解为事物的多种因素在其客观目的上统一成一个整体，因此，完善是质料的形式，

① 《歌德、席勒文学书简》，第11—13页。文中所有的"完美"都被引者改为"完善"，特此说明。

美则是这种完善的形式。到了席勒这里，完善就是一定的质料由一定的构成方式被赋予了形式所形成的符合一定客观目的的多样统一的整体，而美则是由自我规定的这个整体的现象，即美是现象中的自由。

由此可见，歌德的“美是有自由的完善境界”的观点与席勒的“美是现象中的自由”的观点，在总体精神上是一致的，他们的观点扬弃了莱布尼兹和沃尔夫学派的“美在完善”以及康德的“美在形式的主观合目的性”的观点，都在为美寻找客观的基础。正因为如此，歌德才在上引那篇论文一开始指出他就是要说明“美是可以自由应用到有机体的完善境界的”，而到了晚年仍然强调“美其实是一种本原现象，它本身固然从来不出现，但它反映在创造精神的无数不同的表现中”。

不过，歌德的素朴天才和自然神论观点，使他对于美的定义中的“完善”和“自由”有了更具有积极活动(广义的“实践”)的含义。

在歌德这里，“完善”具有如下几种含义：其一，符合其生存的目的——维持生存，传种接代；其二，符合其更多的更高的目的——肢体的构成不局限于一个目标上；其三，形成一个和谐的整体——不至于畸形发展而显得奇形怪状；其四，肢体各部分按一定比例达到平衡，既多种多样又形成一个整体。这四方面的含义，前两者可以概括为“符合目的性”(客观合目的性)，后两者可以概括为“多样性的统一”(和谐、比例而达到平衡的整体)。此外，他所说的“自由”的含义就是：其一，具有超越直接功利目的和需要的活动——除了满足需要以外它还有充裕的力量和能力去作随意的、在一定程度上是无意义的行动；其二，既合目的而又合规律的活动——既能特别显现出节制和

限定，而又不致损害自由;其三，听从意志支配的活动，即精神自由(人的自由)——不但适合于从事各种日常事务方面的劳动，而且也善于从事表达思想。“自由”的这三方面含义，突出了“自由”的活动、行动(实践)的根源，这应该说是歌德高于康德、席勒的地方，这是他在自己的艺术创造生涯中体悟出来的，写入了他的巨著《浮士德》之中便是那句贯穿浮士德的一生奋斗之中的“太初有动”。当然，我们也可以看到其中渗透着泛神论(自然神论)的观点，因此，这里的自由活动，虽然包括着物质生产劳动，但主要还是由普遍存在的大自然中的神的创造力派生出来的，还没有明确地规定为“实际创造一个对象世界，改造无机的自然界”①。

尽管歌德没有达到实践唯物主义的历史观的高度来谈论美，但是，他关于“美是有自由的完善境界”的命题却把美这种“本原现象”的一些基本性质揭示出来了，而且这种观点到了歌德晚年还是一如既往地坚持着。在1827年4月18日，与爱克曼谈到美的时候，他以橡树和女人的美为例论述了美的合规律性和合目的性。他说:“拿橡树为例来说，这种树可以很美。但是需要多少有利的环境配合在一起，自然才会产生一棵真正美的橡树呀！”一棵橡树如果生在密林中，周围有许多大树围绕着，它就总是倾向于朝上长，争取自由空气和阳光，树干周围只生长一些脆弱的小枝杈，过了百把年就会枯谢掉。但是这棵树如果终于把树顶上升到自由空气里，它就会不再往上长，开始向四周展开，形成一种树冠。但是到了这个阶段，树已过了中年了，多少年来向上伸展的努力已消耗了它最壮健的气力。它于是努力向宽

① 马克思:《1844年经济学—哲学手稿》，第50页。

度发展，也就得不到好结果。长成了，它高大强健，树干却很苗条，树干与树冠的比例不相称，还不能使树显得美。如果这棵橡树生在低洼潮湿的地方，土壤又太肥沃，只要有合适的空间，它就会过早地在树干四周长出无数枝杈，没有什么抵抗它或使它长慢一点的力量，这样它就显不出挺拔嶙峋、盘根错节的姿势，从远处看来，它就像菩提树一样柔弱，仍然不美，至少没有橡树的美。最后，如果这棵橡树生在高山坡上，土壤瘦，石头多，它会生出太多的疖疤，不能自由发展，很早就枯凋，不能令人感到惊奇。"沙土或夹沙土使橡树可以向各方面伸出茁壮的根，看来于橡树最有利。它坐落的地方还应有足够的空间，使它从各方面受到光线、太阳、雨和风的影响。如果它生长在避风雨的舒适地方，那也长不好。它须和风雨搏斗上百年才能长得健壮，在成年时它的姿势就会令人惊赞了。"① 他又说："例如达到结婚年龄的姑娘，她的自然定性是孕育孩子和给孩子哺乳，如果骨盆不够宽大，胸脯不够丰满，她就不会显得美。但是骨盆太宽大，胸脯太丰满，也还是不美，因为超过了符合目的的要求。"② 因此歌德有这样的结论："我们固然不能说，凡是合理的都是美的，但凡是美的确实都是合理的，至少是应该合理的。"③这不仅揭示了美的合规律性和合目的性，而且也通向了美的规定性的最高层面——自由，因为自由正是合规律性与合目的性的统一，用哲学的话语来说就是，自由是运用规律来为一定的目的服务。

另外，歌德十分重视美的和谐性和整体性。在他看来："美：凡无须深思熟虑，直接引人愉快的一切事物之适宜的高度的和

① 《歌德谈话录》，第132—133页。

②③ 同上书，第134、135页。

谐。"[1] 在谈到艺术美的整体性时，歌德更是振振有词："艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。"[2] 这种艺术美产生于和谐整体的观点，早在1794年10月写给席勒的一封信中就已经明确地提出过。他当时写道："您就让我待在我这一边，继续在我的领域里探索和研究吧，您就让我一如既往地从雕塑和绘画出发，以便可以问一问，艺术家该怎么办才能让观众在单独尽了多方努力之后最后终于看见整体并喊道：这真美！""您就让我们先试试，我们怎样培养优秀艺术家，让我们盼望在这些艺术家中会出现一个自我完成的天才；您就让我们跟踪他，看他是怎样没有意识到自我地进行创作的，最美的艺术品，恰如一件美丽的天然产品，是怎样似乎最后只是通过一个难以描绘的奇迹产生的。"[3] 由此可见，歌德认为，自然美是由自然神（上帝，泛神论的上帝）创造出来的一个和谐的整体，而艺术美则是在自然美的基础上由艺术所创造出来的一个和谐的整体，这个整体是艺术家的丰产的神圣的精神灌注生气的结果，艺术家"仿佛把更精妙的比例分寸，更高尚的形式，更基本的特征，加到人的形体上去，画成了停匀完整而有意蕴的圆"（《希腊神庙的门楼》的发刊词》）[4]。

总而言之，从歌德关于"美是有自由的完善境界"的论断的论证以及不断地发挥阐发，我们就可以明了歌德的美论是与整

---

① 刘半九译：《歌德艺术语录》，《外国诗》1983年第1期第7页。

② 《歌德谈话录》，第137页。

③ 《歌德、席勒文学书简》，第20—21页。

④ 转引自朱光潜《西方美学史》，下卷第427页。

个德国古典美学的基调相一致的，即从对象的完善和自由表现上去寻求美的根源，特别是把美与自由活动（实践）相联系，显示出人类主体性，不过还与自然神论密切相关，又显得有一些神秘玄奥，但是，他的这些论述毕竟可以让人们明白“美”的合规律性和合目的性、和谐性、整体性、理性与感性的统一性、直观性、感染性等丰富多样，层次各异的“本原现象”的具体特点。

第五节 论艺术与自然的关系

艺术与自然的关系，是一个非常重要的美学问题，它关系到艺术和艺术美的创造途径、表现形态和性质风格。尤其是在一个社会大变革时期，当各种不同的美学理论相互论争和争夺艺术领地主导权的时候，这个问题往往首当其冲成为不可回避的焦点问题。歌德作为当时的一位诗人、作家，他首先就面临着如何处理艺术与自然的关系，而且他还经历了由启蒙主义运动开启的反对伪古典主义的文艺运动并在这个运动的发展过程中逐渐由浪漫主义向现实主义转化，日益成熟为一位伟大的文艺理论家和美学家，他也无时不关注这个十分重大的美学理论和创作实践的焦点问题，因此形成了他比较系统而又极富辩证精神的观点。

从总体上看，歌德提出了艺术与自然的双重关系的辩证观点：艺术既是自然的奴隶，又是自然的主宰。

在 1827 年 4 月 18 日与爱克曼的谈话中，歌德明确地提出了艺术与自然的这种辩证关系的主张。他说：“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然

的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解；同时他又是自然的主宰，因为他使这种人世间的材料服从他的较高的意旨，并且为这较高的意旨服务。”①

歌德的这番带有总纲性质的精辟论断，是从尼德兰巴洛克艺术大师鲁本斯（Rubens，1577—1640）的一幅风景画而引起的。在这幅画中，歌德注意到了一种奇特的现象：人物把阴影投到画这边来，而那一丛树又把阴影投到和看画者对立的那边去！这样，观众就从两个相反的方向受到光照，但这是违反自然的。对此，歌德作了这样的解释：“关键正在这里啊！鲁本斯正是用这个办法来证明他伟大，显示出他本着自由精神站得比自然要高一层，按照他的更高的目的来处理自然。光从相反的两个方向射来，这当然是牵强歪曲，你可以说，这是违反自然。不过尽管这是违反自然，我还是要说它高于自然，要说这是大画家的大胆手笔，他用这种天才的方式向世人显示：艺术并不完全服从自然界的必然之理，而是有它自己的规律。”②他还进一步解释说：“艺术家在个别细节上当然要忠实于自然，要恭顺地模仿自然，他画一个动物，当然不能任意改变骨骼构造和筋络的部位。如果任意改变，就会破坏那种动物的特性。这就无异于消灭自然。但是，在艺术创造的较高境界里，一幅画要真正是一幅画，艺术家就可以挥洒自如，可以求助于虚构（fiktion），鲁本斯在这幅风景画里用了从相反两个方向来的光，就是如此。”③然后歌德就得出了结论：“艺术家对于自然有着双重关系：他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。……”他进一步地解释道：“艺术要通过一种完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而

①②③ 《歌德谈话录》，第136页。

是他自己的心智的果实,或者说,是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。""我们如果只从表面看鲁本斯这幅风景画,一切都会显得很自然,仿佛是直接从自然临摹来的。但事实并非如此。这样美的一幅画是在自然中看不到的,正如普桑或克劳德·劳冉的风景画一样,我们也觉得它很自然,但在现实里却找不出。"① 然后,歌德还以莎士比亚的《麦克白斯》中主要人物所说的前后矛盾的两句话来进一步说明:"麦克白斯说'他没有儿女',正如麦克白斯夫人说'我喂过婴儿的奶',都是为着加强语调。"歌德接着说:"一般地说,我们都不应把画家的笔墨或诗人的语言看得太死、太窄狭。一件艺术作品是由自由大胆的精神创造出来的,我们也就应尽可能地用自由大胆的精神去观照和欣赏。"②

这篇由鲁本斯的一幅风景画所引发的谈话,集中地阐述了歌德关于艺术与自然的关系的基本观点,即艺术家必须依赖自然而创造艺术作品,而又必须超越自然才能创造出美的艺术作品。这样,歌德就比较全面辩证地阐述了艺术与自然的双重关系,而且由于结合了具体的绘画和文学的作品,融入了他自己的创作体验,因而值得我们更深入地加以分析。

第一,歌德主张艺术必须忠实于自然,植根于现实,从生活出发。

歌德从具有唯物主义倾向的自然神论的哲学观点出发,作为一个自觉清醒而又注重创作的现实主义者,比较执着地坚持着从客观现实出发和模仿自然的美学原则。在《诗与真》第二部分第七卷中,歌德说:"那末,就谈谈形象吧!但除了自然之外,

①② 《歌德谈话录》,第137、138页。

形象又从何处取得呢？很明显，画家是在模仿自然；那末，为什么诗人不也去模仿自然呢？。”[1] 在该书第三部分第十二卷中，他回忆自己对古希腊罗马美学家们的文艺理论著作进行研究时说：“这些古代人，尤其是最有名的演说家，显然都是从实际生活中得到锻炼的。讨论他们的艺术特征，而不同时提到他们的个人爱憎取舍，乃是不可能的事。就诗人而论，上述情况也许少些；然而在每一个场合，好像都只有通过生活，自然和艺术才取得联系。所以经过了我种种思考和努力，我回到了我的老主张，那就是研究身内身外的自然，让自然绝对通行无碍，用热爱的心情模仿自然，并在这模仿中跟随自然。”[2]这是歌德晚年的回顾反思，可以充分说明，他在自己的文学生涯中，通过学习古代美学家的文艺论著，尤其是通过研究古代诗人、作家们的创作实际和优秀成果，终于把自己的美学信条定在了艺术模仿自然，从现实生活出发的现实主义坐标上，在艺术与自然的关系上坚持了以自然为基础、出发点的基本原则，而且从罗马游历回来以后，就一以贯之，从未动摇。他曾经在许多地方重复过这一现实主义的最基本原则。

在 1823 年 9 月 18 日，歌德与爱克曼的谈话就曾反复谈到艺术创作必须从生活出发。他说：“现实生活应该有表现的权利。诗人由日常现实生活触动起来的思想情感都要求表现，而且也应该得到表现。可是如果你脑子里老在想着写一部大部头的作品，此外一切都得靠边站，一切思虑都得推开，这样就要丧失掉生活本身的乐趣。为着把各部分安排成为融贯完美的巨大整体，就得使用和消耗巨大精力；为着把作品表达于妥当的流利语言，

①② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二)，第 299、301 页。

又要费大力而且还要有安静的生活环境。倘若你在整体上安排不妥当,你的精力就白费了。还不仅此,倘若你在处理那样庞大的题材时没有完全掌握住细节,整体也会有瑕疵,会受到指责。这样,作者尽管付出了辛勤的劳力和牺牲,结果所获得的也不过是困倦和精力的瘫痪。反之,如果作者每天都抓住现实生活,经常以新鲜的心情来处理眼前事物,他就总可以写出一点好作品,即使偶尔不成功,也不会有多大损失。"这里可以说是进一步把现实生活看作是美的好的艺术作品的根本,而且由一般的泛泛而言的"自然"深入到了人类社会之中,把"现实生活"从"自然"这个大范围中特别地划定出来,从而限定了"模仿自然"说的人学意义。同时,他还以自己的创作实际来说明现实生活在艺术创作中的根本意义。他说:"我的全部诗都是应景即兴的诗,来自现实生活,从现实生活中获得坚实的基础。我一向瞧不起空中楼阁的诗。"他还进一步指出现实生活是提供诗意的源泉,现实生活提供了做诗的动机:"不要说现实生活没有诗意。诗人的本领,正在于他有足够的智慧,能从惯见的平凡事物中见出引人入胜的一个侧面。必须有由现实生活提供做诗的动机,这就是要表现的要点,也就是诗的真正核心;但是据此来熔铸成一个优美的、生气灌注的整体,这却是诗人的事了。号称'自然诗人'的傅恩斯坦是你所熟识的。他以种植酵母花为题写出一首很好的诗。我劝他用各行手工业——特别是纺织工业——的题材来写一些歌,我敢说他写这方面的诗歌会获得成功,因为他从青年时代起就和这些手工业匠人在一起生活,对手工艺这一行懂得很透彻,对他所要使用的材料有充分的掌握。写小题材的优点正在于你只须描绘你所熟悉的事物。至于写大部头的诗,情况却不同。那就不免要把各个部分都按计划编织成为一个完整体,而且还要描

绘得惟妙惟肖。可是在青年时代对事物的认识不免片面，而大部头作品却要有多方面的广博知识，人们就在这一点上要跌跤。"[1] 歌德在这里不仅肯定了现实生活是一切诗意的根源，而且明确地指出了"描绘你所熟悉的事物"的美学原则，同时指出艺术创作的动机必须从现实生活之中获得，诗人只有在这种由现实生活触发的动机的推动下，根据来源于现实生活的各个部分的生动材料来安排，熔铸成一个优美、生气灌注的整体。

歌德的这一最根本的现实主义美学原则，在其他论著中也经常提及。他有一句非常有名的格言："对天才的第一个和最后一个要求都是：爱真实(wahrheitsliebe)。"[2] 他还说过："对艺术家所提出的最高的要求就是：他应当遵守自然，研究自然，模仿自然，并且应该制造出一种毕肖自然的作品。"(《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》)他又说："一部重要的作品是生活的结果。"(《文学上的无短裤主义》)[3] 歌德如此不厌其详地强调自然、现实生活在文学艺术的创作中的根本性决定作用，在德国乃至欧洲当时的文学艺术发展历程中应该说起到了非常重要的作用。一则它保证了歌德和席勒的魏玛古典现实主义的健康发展，形成了德国文学具有经典意义的里程碑；二则有力地遏止了脱离现实生活，歪曲自然，宣传梦幻神秘的宗教气氛的早期浪漫主义某些不良倾向；三则为欧洲文学艺术运动由浪漫主义向现实主义倾向转化发展奠定了理论和创作实践的基础。因此，歌德不仅以他

---

① 《歌德谈话录》，第4—7页。

② *Maximen und Reflexionen*，*Goethe*，*Werke in funf Banden*，Leipzig，1959，dritter Band，第703页。

③ 转引自朱光潜《西方美学史》下卷第425页，《文学上的无短裤主义》一译为《文学上的暴力主义》。

的《少年维特之烦恼》、《浮士德》及大量抒情诗和戏剧作品，而且也以他的关于文学艺术的现实主义美学原则的精彩论断，赢得了世界声誉。

第二，歌德更加突出了艺术必须超越自然，创造出一个高于自然和现实生活的艺术整体，充分地肯定了艺术家的主体创造性。

同样作为一个自然神论者，作为一个具有深厚艺术创作体验的诗人、作家，歌德把艺术家的艺术创作视为类似于大自然中的各类神创造自然产品的一个具有主体创造性的特殊过程。这个过程当然必须从客观现实出发，是一个模仿自然的过程，但是，这个过程又不可能是对本来存在的自然的简单模仿，必然包含着艺术家的主观能动性和主体创造性。在他看来，“自然与艺术之间有一条巨大的鸿沟把它们分开”，“对自然的全盘模仿在任何意义上都是不可能的”(《论狄德罗对绘画的探讨》)。“艺术并不求在广度和深度上和自然竞赛”，艺术要“拿一种第二自然奉还给自然，一种感觉过的，思考过的，按人的方式使其达到完美的自然”(《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》)[①]。因此，艺术家的作品“既是自然的，又是超自然的”。他十分明白地注意到了，“艺术家一旦把握住一个自然对象，那个对象就不再属于自然了；而且还可以说，艺术家在把握住对象的那一顷刻中就是在创造出那个对象，因为他从那对象中取得了具有意蕴，显出特征，引人入胜的东西，使那对象具有更高的价值”(《〈希腊神庙的门楼〉的发刊词》)。这就又强调了艺术家作为自然的主宰的另一面。那

① 转引自朱光潜《西方美学史》下卷第426页。这一节中凡未注明出处的，均转引自此书，只注篇名。

么，艺术家是如何主宰自然，创造出一个“第二自然”来的呢？

对此，歌德也作了一些具体的论述。其一，他强调了艺术家对自然的选择。他曾说过：“本来存在的自然是不能模仿的：本来的自然含有许多不重要、不合适的东西，我们必须有所选择；然而又是什么决定这选择呢？我们必须选择重要的”（《诗与真》第二部分，第七卷）。那么选择的标准是什么？在他看来似乎就是“必须是道德性的，显然有助于人类的改善的”（同上）[①]，这就把艺术的人类本位突出了出来，因此，他才有这样的说法：“除了与人相关的世界，我们不知道任何世界；除了复现这种关系的艺术，我们不要求任何艺术。”（《格言和感想集》）[②] 这就告诫艺术家们在模仿自然的时候，要选择那与人发生了密切关系并能确证人的本质的“人化的自然”，唯有这种“人化的自然”才是人类的审美对象，才是艺术应该选择来加以表现的对象。其二，他进一步强调了艺术家的心灵、人格在艺术创造中的重要意义。他说：“艺术要通过一个完整体向世界说话。但这种完整体不是他在自然中所能找到的，而是他自己的心智的果实，或者说，是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。”（《歌德谈话录》1827 年 4 月 18 日）这无异于说，离开了人的精神、艺术家的心智，也就没有艺术作品这个不同于自然的创造性整体。他还一针见血地指出：“一些个别的研究者和作者们人格上的欠缺，是最近我们文学界一切弊病的根源。”（《歌德谈话录》1825 年 10 月 15 日）之所以有这样的断语，就因为在歌德看来：“艺术在本质上就是

① 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》（二），第 299 页。

② 刘半九译：《歌德艺术语录》，《外国诗》第 1 期，外国文学出版社 1983 年，第 7 页。

高尚的，因此艺术家不必为一个鄙陋的或者普通的题材而忧心忡忡。不，只要掌握住了它，艺术就会使题材得到升华。正是因为这样，我们才看到那大胆地认识这种无上权力的最伟大的艺术家。"[①] 这有点儿类似于中国古代文论中所说的艺术家的人格力量可以"化腐朽为神奇"，也隐含着所谓"文如其人"之类的含义。因此，歌德还进一步说过："在艺术和诗里，人格确实就是一切。"(《歌德谈话录》1831 年 2 月 13 日)艺术家凭伟大人格去胜过自然，因此，"关键在于是什么样的人，才能做出什么样的作品。……谁要想作出伟大的作品，他就必须提高自己的文化教养，才可以像希腊人一样，把猥琐的实际自然提高到他自己的精神的高度，把自然现象中由于内在弱点或外力阻碍而仅有某种趋向的东西实现出来"(《歌德谈话录》1828 年 10 月 20 日)。这从一个侧面阐述了"文学是人学"的道理，因而他写下了这么一句格言："只要人越来越堕落，文学也就一落千丈。"[②] 其三，歌德还特别关注艺术的独创性。他说过："现代最有独创性的作家，原来并非因为他们创造了什么新东西，而仅仅是因为他们能够说出一些好像过去还从来没有人说过的东西。""由此看来，独创性的一个最好的标志就在于选择题材之后，能把它加以充分的发挥，从而使得大家承认压根儿想不到会在这个题材里发现那么多的东西。"[③]这里歌德指明了艺术的独创性并不是天马行空任意妄为的创"新"，而是在自然和现实生活所提供的题材中发见前人和他人所未见的东西，说出一些前人和他人所从未说过的东西。这就从艺术创新的角度发掘了艺术与自然的关系的美学

① 《歌德的格言和感想集》，第 92—93 页。

②③ 《歌德的格言和感想》，第 87、76 页。

蕴涵。换句话说，歌德认为，艺术创新是对自然的再发现，是对自然的再阐释，在这种再发现和再阐释中包含着一些来自自然本身的崭新的东西，也就是“显出特征的整体”，或确切地说，在整体中“显出特征的东西”。正因为如此，艺术创新就不是一种主观的想象力离奇古怪的游戏，而是想象力的艰苦探索，对自然的深入研究。歌德如是说：“人们说：艺术家，研究自然吧！可是从平凡中创造出奇伟，或者从单调中创造出瑰丽都不是小事。”① 这就需要艺术家有胆识和才气，所以歌德又说过：“在每一个艺术家身上都有一颗勇敢的种籽。没有它，就不能设想会有才能。”② 我们可以设想，歌德的这些关于艺术与自然的关系的现实主义的具体分析，不仅是他本人由浪漫主义转向现实主义历程的实际反映和留下的印痕，而且也是由当时德国乃至欧洲的浪漫主义文艺发展中不良倾向引发的歌德在美学理论上的反应。他就作过这样的感喟：“浪漫主义已经坠入它自己的深渊，简直很难设想还有比这种不堪入目的新作品更可鄙的东西。”正因为如此，歌德的这些关于艺术与自然关系的具体论述就具有非常重要的现实意义和历史价值。歌德的这些美学主张，加上他自己的伟大创作实践，不仅促进德国乃至整个欧洲的审美趣味和艺术倾向由浪漫主义精神方面转向现实主义方面，而且还促成欧洲整个浪漫主义文艺思潮逐渐由病态的状况向健康的状态发展演化。就德国浪漫主义文艺思潮的演化而言，这就是由耶拿派经过海德贝格派而发展到青年德意志派，其文艺创作上的成果主要体现为海涅的诗歌创作，其美学理论上的成果便是海涅的《论浪漫派》。

---

①② 《歌德的格言和感想集》，第90、93页。

第六节 论艺术中的一般与特殊

艺术创作和艺术形象中的一般与特殊(个别)的关系问题,也是一个十分重要的美学问题,它不仅与西方自古希腊以来就争论不休的哲学本体论问题紧密相关,而且与十八世纪末开始日益明显的现实主义与浪漫主义的美学原则的分歧息息相通。因此,作为天才的诗人和睿智的学者,歌德对这个问题当然也发表了一些精辟的意见。

歌德关于艺术中的一般与个别的关系的自觉思索,应该说是在他与席勒的交往中体验到的。他曾经意识到:"我跟席勒的关系建立在我们两人有着一个共同目标的确定不移的方向上,而我们的共同活动则又建立在我们竭力达到这个目标时所采取的不同手段上。"① "有一次,由于他一封信里的一段话启发了我,在我们之间还存在着一点细微的差别,我的看法是这样:在一个为一般而寻找个别的诗人和一个在个别中见出一般的诗人之间,是有很大差别的。一个产生出了比喻文学,在这里个别只是作为一般的一个例证或者例子;另一个才是诗的真正本性,即是说,只表达个别而毫不想到,或者提示一般。一个人只要生动地掌握了个别,他也就掌握了一般,只不过他当时没有意识到这一点罢了,或者他可能在很久之后才会发见。"② 这两段文字把

① 《歌德的格言和感想集》,第81页。

② 《歌德的格言和感想集》,第81页。个别地方有所改动,引文中的Allegorie译为"比喻文学"似乎比译为"寓意文学"更为合乎歌德的意思。

艺术中的一般与个别的关系的重要性及其表现说得非常清楚了。歌德所说的席勒给他的一封信，也许是指1797年6月18日席勒从耶拿寄给他的那封信。信中这样写着："我对人情世故愈是处之淡然，为数不多的友人对我的状况的影响也就愈大，而有着决定性的影响的则是您的音容笑貌。最近这四个礼拜又帮我在心中树起了许多信念。它们正在日益改掉我的从一般走向个别的倾向（这在一切实际工作，尤其是在一切文学创作上都是一种坏习惯），翻转过来把我从个别引向大的规律。您惯常观察事物的出发点一直是窄小的，但是它却把我引向远处，使我从内心感到愉快。这样，我就不致于会在另一条道路上踽踽独行，总是由远处走进窄小的胡同，我就不会有一种不舒服的感觉，生怕在结尾时看到自己比开头时更贫穷。"① 由此可见，席勒也是非常赞同歌德的从个别出发而达到一般的创作倾向，而对自己那种从一般走向个别的早期倾向进行了自我批评。

由上述这些情况可以知道，歌德所说的"为一般而寻找个别"和"在个别中见出一般"就是指的两种不同的创作方法和美学倾向，也即是席勒所说的"从一般走向个别的倾向"和"由个别走向一般的倾向"。具体说来，"从一般走向个别的倾向"（即"为一般而寻找个别"）是席勒在1794年以前的主要创作方法，是从一般（观念）出发去寻求个别人物和事件来表现这种观念的一般，这种程序可以认为就是浪漫主义的创作方法和美学原则：从观念的一般出发，为一般寻找个别，并且目的是为了表现一般的观念，或者按马克思的说法就是"把人物当作时代精神的传声

① 《歌德、席勒文学书简》，第172页，张荣昌、张玉书译，安徽文艺出版社1991年。

筒"的"席勒式"创作方法和美学原则,按照歌德的意见,这种程序就只能产生 allegorie,即比喻文学,[1]也就是把个别(人物和事件)作为一般(观念)的例子(beispiel)或者例证(exempel);而"由个别走向一般的倾向"(即"在个别中见出一般")是歌德从1788年由意大利旅游归来以后就自觉坚持的创作方法和美学原则:从个别的存在本身出发,从这个别的存在之中发见一般的规律性的东西,并由这个别的存在上升为隐含着一般规律的个别艺术形象,按马克思的说法就是"莎士比亚化"的创作方法和美学原则,按照歌德的看法,这种程序才真正是诗的本性(die natur der poesie),因为这后一种程序在进行时,即在诗人按照现实主义创作方法和美学原则从事文学创作时,诗人并不有意识地想到这一般规律,也不提示这一般规律,不过由于生动地把握了个别而塑造了完满的艺术形象,同时也就实现了一般规律。因此,从总体倾向上看,席勒代表了浪漫主义倾向,而歌德则代表着现实主义倾向,也就是分别代表了席勒所说的感伤诗和素朴诗的倾向。本来这两种倾向应该是不分轩轾,各有所长,也各有所短的,但是,由于美学家和艺术家本人在两者之中有所取舍,也就有所褒贬了。在我们上引的两段文字中,歌德和后期席勒对于现实主义倾向表示了称赞,而对浪漫主义倾向表明了批评,这是因为他们主要站在了魏玛古典现实主义美学的立场上。当然从他们以后的有关的论述来看,他们都是力主把两者有机地结合起来而形成一种理想状态的创作方法和美学原则,并且从人性完美的理想境界上进行了论证。

---

① allegorie 一词,既有"比喻",也有"寓意",朱光潜先生译为"寓意文学",但我们认为程代熙、张惠民先生译为"比喻文学"更符合歌德的原意。

歌德不仅从原则上阐明了他自己的现实主义创作方法和美学原则，而且曾经对艺术中如何处理个别与一般的关系进行了具体入微的分析和阐述。

1823年10月29日，歌德针对爱克曼想写一篇以四季为题材的诗进行了指导。首先，他表示了鼓励："我劝你写下去，马上就从写冬季开始。你对自然事物像有一种特别的感觉和看法。"接着他作了具体指导："对你的那些诗，我只想说两句话。到你现在已经达到的地步，你就必须闯艺术的真正高大的难关了，这就是对个别事物的掌握。你必须费大力挣扎，使自己从观念(idee)中解脱出来。你有才能，已经走了这么远，现在你必须做到这一点。你最近去过梯夫尔特，我想就出这个题目给你做。你也许还要再去三四次，把那地方仔细观察过，然后才能发现它的特征，把所有的母题(motive)集拢起来。你须不辞辛苦，对那地方加以深入彻底的研究，……但是你作为一个陌生人来到这里，关于过去，你可以请教当地堡寨主人，自己要探索的只是现在的突出的、具有意义的东西。"然后他进行了解释："我知道这个课题确实是难，但是艺术的真正生命正在于对个别特殊事物的掌握和描述。此外，作家如果满足于一般，任何人都可以照样模仿；但是如果写出个别特殊，旁人就无法模仿，因为没有亲身体验过。你也不用担心个别特殊引不起同情共鸣。每种人物性格，不管多么个别特殊，每一件描绘出来的东西，从顽石到人，都有些普遍性；因此各种现象都经常复现，世间没有任何东西只出现一次。"歌德接着又说："到了描述个别特殊这个阶段，人们称为'写作'(komposition)的工作也就开始了。"[1] 在1825年6月11日，歌

① 《歌德谈话录》，第9—10页。

德还说过这样一段话:“诗人应该抓住特殊,如果其中有些健康的因素,他就会从这特殊中表现出一般。”① 歌德在这些谈话之中阐述了整个创作过程中个别与一般的关系,并且从哲学义理上作了一点说明。

从歌德的上述描述可见他把文学创作的过程作了如下的概括:观察(个别)——→探索(个别的特征)——→集拢母题(显出一般的个别)——→描述(个别特殊)。因此,在歌德看来,一个文学创作的过程,首先应该从对个别特殊事物的特别的感觉出发,进行观察,然后在观察中深入进行研究,把握住个别对象的特征(突出的、有意义的东西),再把这些特征所包含的母题(不离开形象特征的普遍意义,即音乐中的所谓“动机”)集拢起来,形成一个灌注生气的整体,也就是一个新的个别特殊的东西,即艺术形象,最后再把这个个别特殊的新的整体用恰当的语言描述出来,就成了诗(文学作品)。其他的艺术门类的创作也大体如此。这个过程,歌德还有一个更加高度概括的说法,这就是:“我们应该从显出特征的开始,以便达到美的。”(《搜藏家和他的伙伴们》)② 这就把歌德所谓“在个别中见出一般”(“由个别走向一般”)的文学创作原则的最基本特点揭示出来了。其一,文学创作过程始终不离开个别的感性形象;其二,文学创作过程是一个由个别走向一般的形象思维过程;其三,文学创作过程的成果是一个个别与一般相统一,由个别显现出一般的有鲜明特征的整体,即美的艺术形象。

为了证明自己的这种“在个别中见出一般”的文学创作原则

① 《歌德谈话录》,第90页。

② 转引自朱光潜《西方美学史》下卷第421页。此句似应译为“我们应该从显出特征的东西开始,以便达到美”,更为合乎语义和语感。

具有普遍有效性，歌德虽然不大喜好抽象的思辨，但是仍然进行了一番哲学的论证。在他看来，任何个别，从顽石到人，都有些普遍性（一般）经常反复地显示出来；此外，他认为，任何个别（特殊），只要其中有些健康的因素，这特殊就可表现出一般。这实际上是从哲学本体论的角度来论证，个别之中包含着一般，个别也可以表现出一般，是一种实在论的观点，是从亚里士多德的哲学观点承继下来的。亚里士多德这位古希腊最早的文艺美学家，把这种哲学观运用到了世界上最早的文艺理论著作《诗学》之中，用以说明诗（文学）虽然写的是个别的人或个别的事件，但是由于它将一般（规律）包含在这个别之中了，这个别可以表现出那一般（规律），因此，诗（文学）比起那单纯记录个别人物和个别事件的历史，更加真实（具有必然性和普遍性的真实），更加具有哲学意味。这样，这种"在个别中见出一般"的现实主义美学原则就由亚里士多德的"四因论"实在论哲学所论证，并一直流传后世，成为十九世纪以前欧美文学艺术发展的主导倾向。歌德正是亚里士多德的美学原则的忠实继承人，不过，他更强调了"显出特征"的方面，多少显示出了一些浪漫主义美学倾向的个性原则的影响。

与此相反，"从一般走向个别"（"为一般而寻找个别"）的文学创作原则，也曾经被柏拉图的理念论所论证。这种理念论认为，理念（一般、观念）才是世界的本原，个别事物不过是这种一般的理念的一个摹本（影子），而诗（文学）则是对这些摹本（影子）的模拟，因此，不过是摹本的摹本、影子的影子，根本就是不真实的。因此，为了达到最高的美和真，就只有从那个一般（理念）出发，去寻找能够表现这个一般（理念）的个别。这就形成了浪漫主义的创作原则和美学倾向。从柏拉图开始，这种浪漫主义创作原则和美学倾向就受到了其弟子亚里士多德的批评，亚里

士多德则正是在这种论争和批评之中建立了现实主义(准确说应为"古典主义")的诗学、美学和创作原则。并且,从古希腊开始,欧洲美学史和文艺发展史上,现实主义和浪漫主义这两种美学倾向和创作原则就一直在相互对立、论争、补充、消长、盛衰的过程中各自显示出自己的优势和不足。

欧洲美学史发展到歌德的魏玛古典时期(十八世纪末,十九世纪初),现实主义美学倾向和创作原则已经走到了新古典主义(伪古典主义)的僵化阶段,用定型化的僵硬的"类型"替代了生动的显现出一般的"个别"(特殊);而浪漫主义(或称"理想主义")美学倾向和创作原则也开始由潜在状态转化为显在状态,并且随着社会的急剧变化而表现出由健康的观念向病态的观念的演化。因此,歌德站在十八—十九世纪交替的转捩点上,既要反对伪古典主义的"类型"美学倾向,又要反对缅怀中世纪的浪漫主义的"病态"美学倾向,他便提出了"在个别中见出一般"的美学原则和创作方法,用"个别"与"一般"的有机结合的整体来遏止现实主义和浪漫主义各自所固有的不足,用显现出一般的"个别"(显出特征、富于特征的个别)去反对僵化的伪古典主义的"类型",而又用密切联系着现实世界中的个别并由这种个别显现出来的"一般"去反对浪漫主义的缅怀中世纪的观念上的"病态"。因此,我们可以说,歌德的"在个别中见出一般"的美学原则和创作方法,其主导倾向是现实主义的,而又包含着明显的"狂飙突进"的健康的浪漫主义的色调。

此外,由于个别的东西都是客观存在的实在,而一般的东西则是人们的意识抽象出来的主观性的观念,所以,"在个别中见出一般"的美学倾向和创作原则又被认为是从客观出发的、客观的,"为一般而寻找个别"的美学原则和创作方法则被认为是从

主观观念出发的、主观的。因此，歌德才又一次说道：衰亡的时代的艺术重主观，健康的艺术必然是客观的。（1826年1月29日，《歌德谈话录》）这也反映了歌德的现实主义美学倾向。同时，歌德还重申自己作诗不从观念出发，而席勒却是从观念出发的。他说他的塔索并不表现观念："观念？我似乎不知道什么是观念！我有塔索的生平，有我自己的生平，我把这两个奇特人物和他们的特性融会在一起，我心中就浮起塔索的形象，我又想出安东尼阿的形象作为塔索形象的散文性的对立面，这方面我也不缺乏蓝本。此外，宫廷生活和恋爱纠纷在魏玛还是和在菲拉拉完全一样；关于我的描绘，可以说句真话：这部剧本是我的骨头中的一根骨头，我的肉中的一块肉。"[1] 他说他的《浮士德》也不体现什么观念："人们还来问我在《浮士德》里要体现的是什么观念，仿佛以为我自己懂得这是什么而且说得出来！从天上下来，通过世界，下到地狱，这当然不是空的，但这不是观念，而是动作情节的过程。此外，恶魔赌输了，而一个一直在艰苦的迷途中挣扎、向较完善境界前进的人终于得到了解救，这当然是一个起作用的、可以解释许多问题的好思想，但这不是什么观念，不是全部戏剧乃至每一幕都以这种观念为根据。倘若我在《浮士德》里所描绘的那丰富多彩、变化多端的生活能够用贯穿始终的观念这样一条细绳串在一起，那倒是一件绝妙的玩艺儿哩！"歌德继续说："总之，作为诗人，我的方式并不是企图要体现某种抽象的东西。我把一些印象接受到内心里，而这些印象是感性的、生动的，可喜爱的、丰富多彩的，正如我的活跃的想象力所提供给我的那样。作为诗人，我所要做的事不过是用艺术方式把这些观照和印

---

① 《歌德谈话录》，第146页。

象融会贯通起来，加以润色，然后用生动的描绘把它们提供给听众或观众，使他们接受的印象和我自己原先所接受的相同。"[1]歌德认为，"席勒特有的创作才能是在理想方面"[2]，"他和一切太爱从观念出发的人一样"[3]，而且认为"席勒是个多么伟大的艺术家，他也会掌握客观方面，只要这客观方面是作为掌故或传说而摆在他眼前的"[4]。这些都表明歌德自认为不是一个像席勒那样从观念出发并表现观念的浪漫主义者，而是一个从现实出发并再现现实的现实主义者。因此，他说诗人"要他只能表达他自己的那一点主观情绪，他还算不上什么；但是一旦能掌握住世界而且能把它表达出来，他就是一个诗人了"[5]。他认为学古人也还是为了面向现实世界："人们老是谈要学习古人，但是这没有什么别的意思，只是说，要面向现实世界，设法把它表达出来，因为古人也正是写他们在其中生活的那个世界。"[6]正是从学习古代希腊人面向现实世界和再现现实世界的意义上，我们认为，歌德的现实主义是一种古典现实主义，而他在许多文章中所说的"古典主义"也就是"现实主义"。

另外，以上所分析的主要是从文学艺术的创作过程的角度来论述的个别与一般的关系，因而涉及的主要是从个别出发，还是从一般出发，从客观现实出发，还是从主观现实出发来进行创作。但是，如果从艺术作品的角度来论述个别与一般的关系，那又会涉及到艺术作品中艺术形象的个性与共性的关系。这就涉及到了艺术典型的问题。歌德说："类型概念使我们漠然无动于衷，理想把我们提高到超越我们自己；但是我们还不满足于此，我们要求回到个别的东西进行完满的欣赏，同时不抛弃有意蕴

①②③④⑤⑥ 《歌德谈话录》，第147、108、186、187、96、97页。

的或是崇高的东西。这个谜语只有美才能解答。美使科学的东西具有生命和热力，使有意蕴的和崇高的东西受到缓和。因此，一件美的艺术作品走完了一个圈子，又成为一种个别的东西，这才能成为我们自己的东西。"(《搜藏家和他的伙伴们》，第五封信)[1] 这里的要求与"在个别之中见出一般"的创作原则是一致的，就艺术形象而言也是在个别(个性)之中显现出一般(共性)，但最终要成为一个"个别的东西"，即"显出特征的整体"，或者个性鲜明的艺术形象(典型)。这个意思也就是"一个特殊具体的情境通过诗人的处理，就变成带有普遍性和诗意的东西"(《歌德谈话录》1823 年 9 月 18 日)；也即是"每种人物性格，不管多么个别特殊，每一件描绘出来的东西，从顽石到人，都有些普遍性"(同上，1823 年 10 月 29 日)[2]。不过，歌德并没有用个性和共性这对概念，而是用了个别与一般这一对概念，也没有用"典型"这个范畴，而是用了"美"这个范畴。似乎可以认为，歌德认为，典型的艺术形象就是美的形象，即艺术美。至于个性、共性、典型等概念，是在黑格尔的哲学化美学中逐渐形成、运用，并通过别林斯基等人的具体运用于文艺批评，而传布于欧洲文艺美学之中，乃至传遍全球的。

第七节　论艺术的风格

艺术的风格问题，是美学中(特别是文艺美学中)一个重要

---

① 转引自朱光潜《西方美学史》，下卷第 420 页。

② 《歌德谈话录》，第 6、10 页。

的问题。但是,由于它是一个十分繁难复杂的问题,虽然从古希腊罗马开始,文艺理论家、美学家和修辞学家们都涉及过它,而且也有一些零星的精辟论断,但是多半是从修辞学或语言运用的角度来加以论述阐发的,像亚里士多德关于恶劣文风的四种形式,优良的风格的基础是语言的准确性(《修辞学》),贺拉斯关于语言"合式"的运用(《诗艺》),朗吉弩斯关于崇高文风的根源是伟大的心灵、崇高文风的五个因素(《论崇高》),布封的"风格即是人本身"(《论风格》)等等,很少有从艺术作品和艺术整体的美学高度来论述风格的问题。

然而,歌德关于风格的论述,既有继承前人的一些论述也有一些具有独特见解和特殊价值的阐述。

1824 年 4 月 14 日歌德在与爱克曼的谈话中,集中地谈论了风格的问题。他首先对比了德国、英国和法国的民族风格。他说:"总的说来,哲学思辨对德国人是有害的,这使他们的风格流于晦涩,不易了解,艰深惹人厌倦。他们愈醉心于某一哲学派别,也就愈写得坏。但是从事实际生活、只顾实践活动的德国人却写得好。席勒每逢抛开哲学思辨时,他的风格是雄壮有力的。""英国人照例写得很好,他们是天生的演说家和讲究实用的人,眼睛总是朝着现实的。""法国人在风格上显出法国人的一般性格。他们生性好社交,所以一向把听众牢记在心里。他们力求明白清楚,以便说服读者;力求饶有风趣,以便取悦读者。"[①] 这里所谈的,大致都抓住了德、英、法三国人的民族风格的基本特征,而且对于德国人的民族风格有所批评。尤其值得注意的是,歌德把文学创作的民族风格与民族性格、民族精

① 《歌德谈话录》,第 39 页。

神紧密地联系在一起。这与布封的"风格即是人本身"的启蒙主义风格学观点是一致的，与朗吉弩斯的"崇高是伟大心灵的回声"也是一脉相承的，不过像这样明确而集中地进行文学的民族风格的描述和比较，还是西方美学史上少见的现象，这也反映了当时德国民族的一种自觉意识，与从莱辛以来到歌德、席勒建立民族戏剧和民族文学以促成德意志民族的统一的时代潮流是协调同步的。

在作了这种民族风格的描述和比较以后，歌德进一步作了一个概括："总的来说，一个作家的风格是他的内心生活的准确标志。所以一个人如果想写出明白的风格，他首先就要心里明白；如果想写出雄伟的风格，他也首先就要有雄伟的人格。"这就由民族风格具体到了作家的风格，指明了作家的风格与他的人格密切相关，是他的内心生活的外在表现，这仍然是朗吉弩斯和布封的风格观点的继承和发挥。

最能体现歌德的风格学观点的独到见解和特殊价值的论著则是《自然的单纯模仿·作风·风格》这篇文章。这篇文章是歌德完成了意大利的游历以后，于1789年写下的一篇重要的美学论文，它集中地论述了风格，而且是在动态之中由艺术与自然的关系的根本变化而论述风格问题的。这在当时可以说还是前无古人的。

歌德从艺术(艺术家)与自然的关系出发，把文学艺术创作的情状分为了三种：自然的单纯模仿(einfache nachahmung der natur)、作风(manier)、风格(stil)，也就出现了艺术风格学意义上的三种艺术作品。关于"自然的单纯模仿"，歌德说："假定一位具有天赋才能的艺术家，最早也只是当他把眼睛和手在模型上训练到了相当程度以后的时候，才转向自然的对象，以

最精确的笔触，忠实而勤奋地去模仿自然的形体和色彩，假定他决不有意地离开自然，始终面对着自然绘制每一幅图画，那么，这样一个人将永远是一位值得尊敬的艺术家，因为他一定能够不缺少一种难以置信的高度的真实，他的作品必定是可靠的，有力的，丰满的。"① 因此，这类单纯模仿自然的艺术家，是以眼前面对的自然对象为依据，以高度熟练的观察和描写技巧为手段，来描绘自然对象，以达到高度的忠实于自然对象的真实性，他的作品仍然可以达到相当高度的完满。这是一种尽可能客观的创作情状和风貌。而"作风"则有所不同。歌德在这里并不是在贬义上运用这个词("manier"，贬义为矫饰作风)，而是在普通的意义上运用它。他是这样来描述那种具有某种"作风"的艺术家的："他看出许多对象的协调一致，而他只有牺牲个体才能够把这种协调一致带入一幅图画之内；仅仅像拼写字母那样用符号来拼凑自然会使他厌烦，他要自己创造出一套办法，自己创造出一种语言，以便按照他自己的方式表现他用心灵所把握的东西，把一种自己独有的形式赋予他经常重复获得的一个对象，在他重新获得这个对象时，自然本身并不在他眼前，也不必十分生动地直接回忆起自然。"因此，这种艺术家是与那种纯客观地描摹自然的艺术家完全相反的，他是纯主观地进行创作，而且运用的是他自己创造出来的、他自己所独有的办法和语言，他还有自己的独特的表现对象和他自己用心灵把

① *Einfache Nachahmung der Natur*, *Manier*, *Stil*, *Goethe Werke in funf Banden*, Leipzig, 1959, Zweiten Band, 第601页。译文主要参考王元化译本，见《文学风格论》第1—2页，上海译文出版社1982年，以后凡引该文不再一一注出。

握的东西，在表现这些对象和内心感受时都可以脱离自然界本身，甚至可以不想到它的存在。因而这是一种充满着艺术家主观情调的创作情状，而这种创作的产品也就充盈着艺术家个人的主观特征。歌德认为这种“作风”适用于那些在庞大统一体中包括了大量琐碎细节的对象，因为它有利于艺术家芟除琐碎的细节而达到整体的概念(den begriff des ganzen)。然而，艺术家的创作情状和风貌并未停止，还在向前发展。歌德说：“通过对自然的模仿，通过创造一种共同语言的努力，通过对于对象的准确而深入的研究，艺术终于达到了它对于事物所固有的性质和特性越来越精确的认识，总览形象的序列，并懂得把这些形象相互比附到千差万别各具特性的形式之上而模仿下来，然后它就能够达到风格——艺术所能达到的最高境界，艺术可以与人类最崇高的努力等量齐观的境界。”因此，具有“风格”的艺术家，既要对自然进行准确而深入的研究，从而模仿自然，又要领会对象的性质和特性，从而进行赋予对象以形式的形象创造，因而这是一种主观与客观相统一的创作情状，它的产品也就是人类最崇高努力的创造物。

像歌德这样从艺术和艺术家与自然的关系为依据来进行风格学探讨，在西方美学史上还是一种首创。不过，更为重要的还在于他简明扼要地揭示了艺术创作的三种情状和风貌的根基。他说：“单纯的模仿以宁静的存在和亲切的现在为基础，作风是用一种轻巧而精力充沛的心境去把握现象，而风格则奠基于最深刻的知识之上，奠基于事物的本性之上，而这种事物的本性应该是我们可以在看得见摸得着的形象中认识到的。”由此可见，单纯模仿自然的艺术家是以一种静观的、客观的、亲近现在的自然态度来感受所描绘的对象，因而具有较大的受动性，接近于席

勒所说的"素朴诗人";具有某种作风的艺术家是以一种躁动的、主观的、充满力量而又富于情感的态度来感受所描绘的现象,因而具有较大的主动性,接近于席勒所说的"感伤诗人";具有风格的艺术家则是以一种结合主观与客观,综合感性和理性,统一受动与主动的最高的审美态度来感受自己的描绘对象,接近于席勒所说的"理想诗人"。这样一来,歌德关于风格学的美学观点就又与他的古典现实主义的理想联系起来了。这正反映了中年歌德的审美理想由浪漫主义精神向古典现实主义精神的转化,并且悬设了一个结合两种精神的理想境界,他称之为"风格"。因此,这里"风格"是一种独特的运用,它的涵义由一般的艺术创作的情状和风貌上升到了人类最崇高的努力(实践活动)的理想境界。由于歌德写这篇论文时(1789年),正处于美学思想的转变时期,因而思想并未成熟、定型,因而用风格学的术语和论证来阐述艺术创作的美学原则和感受方式,就显得有许多与风格学本身的范畴无法一致的地方,也有许多模糊不清的内涵和外延的逻辑问题。

但是,歌德把这个与风格学相关的艺术创作的感受方式和美学原则问题深深地刻铭在自己的脑海之中了,因此到了写作《搜藏家和他的伙伴们》时,他进一步阐明了艺术的最高成就是"风格",并且列出了一个比较全面的表格,把许多因素包含了进去:

纯然严肃	严肃与游戏结合	纯然游戏
个别倾向 (仅表现个别)	一般的形式 (即概括化)	个别倾向
特别作风	风格	特别作风
临摹者	艺术真实	幻想者

特征主义者	美	波纹曲线画家
杂艺家	完整化	速写者[1]

由以上这个表就可以看出，歌德到了晚年对待“风格”的问题，一方面坚持“风格”是艺术的最高境界，另一方面在辩证法的运用上也达到了“对立统一”的高度。其实这种艺术辩证法的思想，在《自然的单纯模仿·作风·风格》中已经明确地指出来了。他说：“不难看到，这里所划分的三种艺术作品，它们之间是有着紧密联系的，这一个往往会不知不觉地逐渐转变为另一个。”[2]而且他还把“作风”看作“是单纯模仿和风格的中介”[3]。不过，在《自然的单纯模仿·作风·风格》中，这种辩证转化的过程是：单纯模仿——→作风——→风格；而在《搜藏家和他的伙伴们》所列的表中，这种辩证转化的过程是：特别作风——→风格——→特别作风。两者相同之处就在于“给予风格这个词以最高的地位”[4]，也就是对立统一的最后目的和最高境界都是“风格”。两者不同之处就在于，前者是一个“正—反—合”的过程，后者则是一个“合二而一”的过程，前者是由纯客观方式经过纯主观方式最终达到主客观统一的方式，后者则主要强调两种不同方向的主观方式统一为主客观统一的方式，这后者或许就是讲如何运用客观方式为基础去均衡病态的浪漫主义与健康的浪漫主义，以统一成为健全、完整，具有艺术真实、美的“风格”。

最后，需要强调的是，歌德关于达到统一、完整、美的“风格”的基础仍然是模仿自然（当然不是“单纯的”模仿）。歌德不仅指

---

① 转引自朱光潜《西方美学史》下卷第430页。

② 见王元化译《文学风格论》第4页。

③④ 同上书，第6页。

出了"单纯摹写容易把握的对象,(让我们以花和果为例)也能达到高度的优美"①,而且还更为郑重地强调了"作风愈是以它那最轻巧的方式紧密地接近真实的模仿,另方面,它愈是热烈地力图经过体会和理解以表现对象的特性,它愈是通过纯朴、生动、有力的个性使单纯模仿和风格紧密地结合起来,也就愈能证明是崇高的、值得尊重的。当一位具有这种才能的艺术家不再去掌握自然、思索自然的时候,他就愈来愈远地背弃了艺术的基础。他的作风会变得更浅薄、更空疏。离开单纯模仿和风格也就更遥远"②。歌德把自然当作艺术的基础,当然也就顺理成章地要求艺术的最高境界——风格也以自然的真实模仿为基础。这种尊重自然、以自然为艺术的根基的美学观点,也是歌德整个美学思想体系的根基。

第八节 论民族文学和世界文学

歌德生活的时代,正是欧洲各民族纷纷统一,而德意志民族却处于四分五裂状态的时期。因此,在德意志大地上,从启蒙主义运动者(高特雪特、莱辛)开始,德意志的有志之士都在追求德意志民族在近代意义(语言、地域、政体、宗教、民族性格等方面的统一)上的真正形成,力图达到十七世纪以后英国、法兰西、西班牙、意大利等欧洲主要民族那样的统一和兴旺。但是,由于社会各方面的原因,诸如经济落后、国土分裂、宗教对立、战争连年、市民阶级庸俗软弱等等,德意志在政治、宗教、经济上的统一

①② 见王元化译《文学风格论》第4、6页。

实在是障碍重重，而新古典主义在十七世纪的法兰西、意大利、英吉利等国的近代民族的形成和统一中的巨大作用就成为了德意志启蒙主义运动者所关注和效法的一个中心，因而从文化上（尤其是文学艺术上）为形成和统一近代民族的努力就成为德意志启蒙主义运动的最主要部分，十八世纪中期莱比锡派与苏黎世派（波特玛、布莱丁格）的论争就是围绕着德意志文学到底该走法国之路还是英国之路来建立起德意志的民族统一这一问题展开的。高特雪特主张走模仿法国的新古典主义来建设德意志文学，波特玛、布莱丁格则主张走模仿英国感伤主义和民间文学来建设德意志文学，然而莱辛则反对他们两种模仿别人的道路，强调走自己的市民文学的道路，企图通过建立德意志民族的戏剧（剧院），来达到统一民族的任务。歌德正是在莱辛的这种启蒙主义思想的影响下成长起来的。他在回忆录《诗与真》中曾经把莱辛的《拉奥孔》等著作中的启蒙主义美学思想比拟为"像电光一样照亮了我们"。

正是这种时代任务和启蒙主义美学思想的强烈影响，使得歌德一生之中始终不忘建设德意志民族的文学，并且在他担任魏玛公国的宫廷大臣以后，就把这一事业付诸实践，到了1786—1788年和1790年两度游历意大利以后，回到魏玛便辞去了一些宫廷要职，而仅仅担任艺术科学事务总监，并于1791年任魏玛宫廷剧院的领导。从1794—1805年与席勒的共同奋斗的历程来看，建设一座民族的戏院，继承莱辛在汉堡民族剧院未竟的统一民族的事业，成为这两位伟大朋友的共同事业的最重要的组成部分。在这一伟大事业的实际进行之中，文学与民族的关系当然就很必然地成为歌德所关注并不断思索的重要美学问题之一。

歌德在《文学上的暴力主义》(一译为《文学上的无短裤主义》,刊于1795年5月号《时代女神》)中集中地论述了民族与文学的问题。这篇文章是针对当时一位名叫耶尼施(Danief Jenisch, 1762—1804)的人所写的《德国人的散文和辩才》中所鼓吹的"德国人缺乏卓越的古典散文作品"的论调而写作并发表的。

歌德这样写道:"何时何地才能产生民族古典作家呢?他需要具备下列条件:他能在自己民族的历史中看到伟大事件及其结果形成幸运而有意义的统一体;他并不感到自己同胞们的思想缺乏伟大性,情感缺乏深度,行动缺乏坚强性与一贯性;他为民族精神所渗透,通过内蕴的才赋,感到自己能够同过去和现在的事物发生共鸣;他的民族处在高度的文化水平,以致他自己的培养变得容易;他能收集到许多材料,能得到前人已完成的或未完成的试验,能看到许许多多外界的和内在的情况汇合在一起,使他不必付出昂贵的学费就能在一生中最美好的岁月预见到一项伟大的工作,加以安排,并在某种意义上予以实行。"①

他这里比较细致地分析了产生民族经典作家的条件,可见歌德认为文学与民族有着非常密切的联系。因此在紧接着上述这段文字之后他说:"每一个人,包括最伟大的天才在内,都在某些方面受到时代的束缚,正如在另一些方面得到时代的优惠一样。一个杰出的民族作家,只能求之于民族。地理环境将德国民族紧密联系在一起,而政治环境却将德国民族割裂得支离破碎。但这也不能归咎于德国民族。我们并不希望发生可能为德国准

① 马奇主编:《西方美学史资料选编》,下卷第91页,上海人民出版社1987年。

备古典作品的革命。"[1] 这无异于说，一个时代和民族孕育了民族的经典作家，离开了民族就没有民族作家和民族作品的经典。

正是在这个总的前提之下，歌德分析了产生一个民族的经典作家和经典作品必须具有的条件。概括而言，歌德认为这些必要条件有：第一，民族本身在历史上有伟大的事件，而且这种事件产生了深远的良好影响。这是历史条件；第二，民族的成员要在思想上具有伟大性，情感上具有深刻性，行动上具有坚定性和一贯性。这是人员条件；第三，作家要为民族精神所渗透，在民族精神中融通古今。这是精神条件（我们认为，这一条应该是最根本的，因为一个民族的形成和兴旺，最内在的条件就是它的民族精神）；第四，民族的文化达到了高度发达的水平。这是文化条件；第五，具有深厚的民族生活经验的积累，并能在作家的人生旺盛时期对他发生作用。这是继承条件。

尽管这五个方面的条件也许并不足以蕴涵产生民族经典作家和经典作品的所有条件，但是最主要的都涉及到了。不仅如此，我们从这些论述中还可以看到，任何一种文学都是一定时代的一定民族的文学，离开了一个民族的历史、民族精神、人员素质、文化水平、生存经验等等具体条件，就不会有民族文学，也可以说，就没有任何文学。

在与爱克曼的谈话中，歌德也多次谈到过文学与民族的关系。1827 年 4 月 1 日，歌德说："一个伟大的戏剧体诗人如果同时具有创造才能和内在的强烈而高尚的思想情感，并把它渗透到他的全部作品里，就可以使他的剧本中所表现的灵魂变成民族的灵魂。我相信这是值得辛苦经营的事业。高乃依就起了能

---

① 《西方美学史资料选编》，下卷第 92 页。

培育英雄品格的影响。这对于需要有一个英雄民族的拿破仑是有用的，所以提到高乃依时他说过，如果高乃依还在世，他就要封他为王。所以一个戏剧体诗人如果认识到自己的使命，就应孜孜不倦地工作，精益求精，这样他对民族的影响就会是造福的、高尚的。"[1] 这说的是文学（特别是戏剧）对于塑造民族的灵魂和造就民族的英雄具有巨大的作用，文学对民族的影响是不容忽视的。

1827 年 5 月 3 日，歌德举了大量的例子论述了民族文化对作家的作用。他以席勒为例，说明德国文化对作家的消极作用。他说："席勒写出《强盗》、《阴谋与爱情》和《费厄斯柯》那几部剧本时，年纪固然还很轻，不过说句公道话，这三部剧本都只能显出作者的非凡才能，还不大能显出作者文化教养的高度成熟。不过这不能归咎于席勒个人，而是要归咎于德国文化情况以及我们大家都经历过的在孤陋生活中开辟道路的巨大困难。"他又以法国诗人贝朗瑞为例说明："如果一个有才能的人想迅速地幸运地发展起来，就需要有一种很昌盛的精神文明和健康的教养在他那个民族里得到普及。"[2]他又用希腊悲剧作家为例指出："我们都惊赞古希腊的悲剧，不过用正确的观点来看，我们更应惊赞的是使它可能产生的那个时代和民族，而不是一些个别的作家。因为这些悲剧作品彼此之间尽管有些小差别，这些作家之中尽管某一个人显得比其他人更伟大、更完美一点，但是总的看来，他们都有一种始终一贯的独特的性格。这就是宏伟、妥帖、健康、人的完美、崇高的思想方式、纯真而有力的观照以及人们还可举出的其他特质。"他还指出这种希腊民族的特质，不仅显现在悲

①② 《歌德谈话录》，第 128—129、141 页。

剧里，而且也显现在史诗和抒情诗里，乃至在哲学、辞章和历史之类著作里；此外，在流传下来的造型艺术作品里这些特质也以同样的高度显现出来。因此，文学艺术所表现的这些性格特质，就不是专属于某些个别人物的，而是属于并且流行于那整个时代和整个民族的。这也表明，文学艺术是表现民族性格和民族精神的主要途径。他还举英国诗人为例说："倘若不是前辈的全部诗歌都还在人民口头上活着，在他的摇篮旁唱着，他在儿童时期就在这些诗歌的陶冶下成长起来，把这些模范的优点都吸收进来，作为他继续前进的有生命力的基础，彭斯怎么能成为伟大诗人呢？再说，倘若他自己的诗歌在他的民族中不能马上获得会欣赏的听众，不是在田野中唱着的时候得到收割庄稼的农夫们的齐声应和，而他的好友们也唱着他的诗歌欢迎他进小酒馆，彭斯又怎么能成为伟大诗人呢？在那种气氛中，诗人当然可以作出一些成就！"[1] 因此，文学家、诗人、艺术家，是民族文化和全民族人民共同培育出来的。这也进一步说明，文艺也只能以具有民族特征的形态存在于世界之上。这与青年歌德在《论德国建筑艺术》一文中所高度赞扬的"富于特征的"、"显出特征的"艺术才是唯一真实的艺术，是一致的，因为他所极力称颂的斯特拉斯堡大教堂恰恰是富于德意志民族特征的建筑代表作。由此可见，"特征说"的美学观点也是歌德美学思想的最主要方面。

歌德从民族与文学的密切关系以及"特征说"的美学理论出发，为适应当时德意志民族统一的需要，极力主张建设德意志民族的文学，提倡并论证了民族文学存在的理论主张。但是，他并不是一个眼光短浅的、狭隘的民族主义者，而是一个具有世界眼

---

① 《歌德谈话录》，第142页。

光，胸襟广阔的，站在世纪交替的山峰之上，且能超越某些时代、民族、阶级的局限性的伟大的诗人、思想家，因而他也在西方美学史上较早地论述了“世界文学”的问题。

歌德曾经说过：“并不存在爱国主义艺术和爱国主义科学这种东西。艺术和科学，跟一切伟大而美好的事物一样，都属于整个世界。只有在跟同时代人自由地和全面地交流思想时，在经常向我们所继承的遗产就教的情况下，它们才能得到不断的发展。”① 这是反对狭隘的爱国主义和民族主义而发表的言论，表明了歌德在艺术、科学和美学上的世界胸怀。

正是具有这样广阔博大的世界胸怀，歌德很早就意识到世界文学的时代即将到来，在比1848年马克思和恩格斯的《共产党宣言》提出“世界文学”早二十一年的1827年1月31日，歌德说了这样一段有名的话：“我愈来愈深信，诗是人类的共同财产。诗随时随地由成百上千的诗人创作出来。这个诗人比那个诗人写得好一点，在水面上浮游得久一点，不过如此罢了。马提森先生不能自视为唯一的诗人，我也不能自视为唯一的诗人。每个人都应该对自己说，诗的才能并不那样稀罕，任何人都不应该因为自己写过一首好诗就觉得自己了不起。不过说句实在话，我们德国人如果不跳开周围环境的小圈子朝外面看一看，我们就会陷入上面说的那种学究气的昏头昏脑。所以我喜欢环视四周的外国民族情况，我也劝每个人都这么办。民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。不过我们一方面这样重视外国文学，另一方面也不应拘守某一种特殊的文学，奉它为模范。我们不应该认为

① 《歌德的格言和感想集》，第84页。

中国人或塞尔维亚人、卡尔德隆或尼伯龙根就可以作为模范。如果需要模范，我们就要经常回到古希腊人那里去找，他们的作品所描绘的总是美好的人。对其他一切文学我们都应只用历史眼光去看。碰到好的作品，只要它还有可取之处，就把它吸收过来。"[1] 这段话产生于歌德广泛阅读了各民族文学作品之后，他当时不仅已经阅读了欧洲各民族的许多文学作品，而且也读了像中国传奇《风月好逑传》的法译本，因此，对于世界文学的理解还是很有意义的。

第一，歌德认为，每个人都有诗的才能，都有创作诗（文学）的可能，因而诗是人类共同的财产。这就为世界文学的产生和发展寻找了一个共同人性的根基。第二，歌德认为，当时已经发展到了民族文学比较成熟和繁荣的时期，因而世界文学的时代必然就要来临了。这就为世界文学的产生和发展寻找了历史必然性根据。第三，歌德认为，世界文学不能以某一个民族的文学作为范本来形成和建立，而应该在各个民族的文学的相互交融贯通的基础上，取长补短，逐步形成。第四，歌德把古希腊文学作为世界文学必不可少的范本的来源，要求经常回到古希腊人那里去寻找典范，因为他们的作品所描绘的总是美好的人。这无疑规定了世界文学的理想化性质。这一方面与歌德本人所追求的古典现实主义理想在古希腊的根基上有关，另一方面也与上面所说的世界文学的多样化的统一性有关。正因为歌德如此论述了世界文学形成和建立的人性共同性和历史必然性的基础，又如此阐述了世界文学的多样化统一性和理性的特征和性质，所以也就为世界文学时代的来临大造了一下舆论，因此，他又大声疾

---

① 《歌德谈话录》，第113—114页。

呼每个人都应该出力促使它早日来临。

1825年1月18日，歌德还有一段论述，似乎可以说明他对世界文学那么热衷的内在根据。他说道："世界总是永远一样的，一些情境经常重现，这个民族和那个民族一样过生活，讲恋爱，动情感，那末，某个诗人做诗为什么不能和另一个诗人一样呢？生活的情境可以相同，为什么诗的情境就不可以相同呢？"① 从这段论述来看，似乎可以说，歌德认为世界文学的产生和发展的根基还是在于世界的共通性、民族生活的相通性、人类情感意识的共同性；生活情境的共通性，使得不同民族的诗人有可能写出诗的情境相同的文学作品来。这应该说还是非常有道理和有说服力的论述。

当然，把歌德的这些论述仔细分析一番，也可以看出其中一些似是而非的地方。比如，把歌德对于世界文学时代的呼唤和对其出现历史必然性的论证，放在十九世纪四十年代以前的整个自然科学和社会科学以及哲学理论的水平上来看，应该说是天才的、敏感的，有一定说服力的，但是，把这种呼唤和论证与马克思主义创始人在二十一年后所提出的以科学社会主义、政治经济学和实践唯物主义（即辩证唯物主义与历史唯物主义）为根基的对世界文学时代的呼唤和论证相比较一下，歌德的呼唤和论证就显得空泛而不充分，因为他没有从世界的社会经济的矛盾运动和资本主义发展所形成的世界市场的角度考虑世界文学这种意识形态赖以建树起来的经济基础，而只是空泛地从人性、生活情境、人类情感意识等更普遍的东西中寻找出了必要的根据。

另外，歌德关于世界文学与民族的具体关系，似乎没有更详

① 《歌德谈话录》，第55页。

尽的说明。从前面所引的关于"世界文学的时代已快来临了"的那段论述来看，歌德似乎认为，世界文学的时代产生于民族文学"算不了很大的一回事"，即民族文学已经成熟和繁荣的时代，而世界文学是以各种民族文学的优点相融合，以古希腊文艺为范本而创造出来的。那么，两者的具体关系究竟如何呢？语焉不详。不过，我们从《歌德的格言和感想集》中看到了一段他关于自然的整体与各自然形态事物的关系的论述，似可作为推论的根据。他说："自然只是存在于她的儿女身上，但这位母亲究竟在哪里呢？她是举世无双的艺术家——她用最简单的材料造出了一个大千世界，真正是：无斧凿痕、美焕美轮、巧夺天工，且霓裳羽衣，袅袅轻装。她的每一件作品都体现出她自己的本质；她的每一个造形均独具一格，可是把她所有的造形合起来就一体天成。"① 因此我们似乎可以说，异彩纷呈的各个民族的文学，都独具一格，而把它们合起来就浑然天成了世界文学的宝库，只是，这个世界文学的宝库不是陈列各民族文学的仓库，而应该是以一种现时代的时代气息灌住了生气的浑然天成的自然母体那样的实存和定在。因为文学事业毕竟不是物质的东西，"它是一件精神创作，其中部分和整体都是从同一个精神熔炉中熔铸出来的，是由一种生命气息吹嘘过的"②。所以似乎也可以说，以现时代的具有世界意义的生命气息吹嘘过的，而又独具民族精神的文学的融合就是世界文学，而以世界文学的精神和生命力创造出来的文学作品就是世界文学作品，它以独具一格的民族特色天衣无缝地装饰出一个充满世界精神的生命整体。

---

① 《歌德的格言和感想集》，第117页。

② 《歌德谈话录》，第247页。

歌德是德国古典美学中具有特殊面貌和独特地位的美学思想家。他没有关于美学理论的专著,也不爱作抽象的理论研究,尤其不喜好作枯燥的概念上的论证推衍。但是,他在许多作品中涉及到了美学问题,而且往往谈得具体、形象、生动,或者三言两语,切中肯綮,给人以很深广的启迪。正因为如此,要十分完整、系统地评介歌德的美学思想就是一个十分困难的课题。这里所评介的,主要根据集中表达了歌德的美学思想的几部著作及一些论文和散在言论而归纳为八个方面,以期对歌德的美学思想有个提纲挈领的把握。

尽管如此,歌德在德国古典美学中乃至欧洲美学史上的地位和影响仍然是不容忽视的。他作为德国古典美学中少有的一个具有浓厚唯物主义哲学倾向(表现为自然神论或泛神论)的美学家,对于德国古典美学的唯心主义哲学倾向的主流具有明显的均衡的内在作用。他作为德国古典美学中现实主义美学原则的主要代表和文学创作上的大师级代表人物,加上他与席勒共同努力所达到的德国魏玛古典现实主义的高峰,不仅遏制了德国乃至欧洲的病态浪漫主义的不良影响,而且为德国古典美学的现实主义主导倾向的形成和发展奠定了牢实基础。他关于"抓住特殊的东西以达到美"、"富于特征的艺术才是唯一真实的艺术"的多角度、多侧面的论述,不仅逐步形成了李希特等美学家所倡导的"特征说"美学主张,而且对十八世纪以后兴起的反对类型化而突出个性特征的欧洲典型理论也有直接或间接的影响。他的美学思想所具有的深厚的人道主义精神,也一直由德国古典美学延伸到二十世纪德国的人本主义美学思潮,使得德国美学始终成为欧美美学思潮中科学主义与人本主义两大对峙潮头中人本主义美学思潮的主流。他关于民族文学与世界文学的

关系、关于文学与时代和民族的关系、关于艺术与自然的双重关系的论述，以及其他许多美学的格言和感想，也随伴着他的《浮士德》、《维特》的巨大声誉，在世界各个角落的思考美学问题的头脑里发生着潜在的或明显的影响。

总之，我们面前有着一个在美学上也说不尽的歌德。我们说了我们力所能及的，肯定还会有人继续不断地说下去……

第九章　黑格尔的美学思想(上)

第一节　生平和思想倾向

1770 年 8 月 27 日，德国伟大的思想家、教育家、美学家格奥尔格·威廉·弗里德里希·黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)诞生于德意志西部符腾堡公爵领地斯图加特城。其父为该城税务局书记官。

七岁时，黑格尔进入斯图加特拉丁学校，学习古典语文；十岁时上该城文科中学。在一般人看来，黑格尔不算特别聪颖，但刻苦用功却是大家公认的。他兴趣广泛，开始喜欢植物学，后来又对物理学感兴趣，对文学和美学的爱好更是贯穿其一生。他并从文学中接受了一些资产阶级民主主义思想。八岁时，一位老师赠给他一部《莎士比亚戏剧集》，他十分喜爱，曾多次阅读。中学时，还曾仿照莎士比亚的《裘力斯·凯撒》用戏剧体写过一篇《三巨头对话》，歌颂渥大维的独立自由思想。他尤其倾心于古希腊、罗马的史诗与戏剧。他熟读荷马史诗，对埃斯库罗斯、索福克勒斯的悲剧和阿里斯托芬的喜剧非常崇拜，曾两次翻译索福克勒斯的悲剧

《安提戈涅》,一次用散文,一次用韵文。他常到公爵图书馆看书,借阅的第一本书是法国人巴托写的《美学导论》德译本,显示出他对美学的特殊兴趣。此外,他还接触了国内外文、史、哲、宗教、政治等各方面的大量书籍,深受当时启蒙思想界的有益影响。

1788 年秋,黑格尔中学毕业,南往士瓦本公国,进入图宾根神学院,学习神学、哲学和自然科学。1789 年,对全世界、对德国,也对黑格尔一生产生重大影响的法国大革命爆发了。自称"我一向对政治有一种偏爱"[①] 的青年黑格尔热情高涨,拍手欢呼。据说,1791 年他和好友谢林、荷尔德林一起去郊外种了一棵"自由树",并围树起舞,以示欢庆。然而,当 1793 年雅各宾派击败吉伦特派,对反抗革命的力量实行暴力镇压,并把国王路易十六押上断头台时,整个德国,包括进步思想界,马上来了个一百八十度的大转弯,把欢呼转为仇视、谩骂与诋毁。唯独黑格尔与众不同,他虽然也不满罗伯斯庇尔的暴力革命,却从来未变为法国革命的敌人。在 1795 年前后许多信中他一再宣称:"让理性和自由作为我们的口号"(按:这是法国革命的主要口号);"时代的标志莫过于说:人类已以极可尊敬的姿态出现在它自己面前,围绕在人世间的那些压迫者和神灵头上的灵光正在消逝"(按:这是直接为法国革命唱颂歌);[②]1796 年在赠友人诗中他仍然慷慨激昂地表示:"只为自由和真理而生存,决不与规定意见和情感的法令相妥协!"[③] 不仅如此,他在此后的一生中,始终坚信法

---

① 《黑格尔往来书信集》德文版第 1 卷,第 186 页。

② 转引自汝信《青年黑格尔的社会政治思想》一文,载《外国哲学史研究集刊》第 1 辑第 195 页。

③ 赫林:《黑格尔,他的意愿与著述》,第 2 页。

国革命的必要性和必然性。早期的《精神现象学》称赞法国革命使过去"这种逐渐的、并未改变整个面貌的颓毁败坏,突然为日出所中断,升起的太阳就如闪电般一下子建立起了新世界的形相"①。就是在晚年思想趋于保守后的著作《历史哲学》中,仍然认为法国革命前的现实已"完全违犯了'思想'和'理性'","这是一种完全不合理的局面,道德的腐败、'精神'的堕落已经达于极点","整个国家系统只显出一种不公平",因此"改革必然是剧烈的",革命是不可避免的,他还不加掩饰地颂扬法国革命"是一个光辉灿烂的黎明。一切有思想的存在,都分享到了这个新纪元的欢欣"②。甚至在《美学》中,他也没有忘记赞扬法国革命预示着"新的光明",使"一个民族撕毁了一切锁链,千载以来不正义的东西都被践踏在脚底下了,政治生活第一次要建立在理性和正义的基础上了"③。法国革命对黑格尔资产阶级民主主义政治思想和辩证法观点的形成和发展起着极为重要的作用,也对他的历史的辩证的美学思想的酝酿和成熟产生了深远的影响。同时,应当指出,黑格尔对法国革命始终如一的肯定态度在当时德国思想界是极为罕见的,表现出黑格尔不愧是德国先进资产阶级的卓越思想代表。

在图宾根的五年间,黑格尔除了完成神学院的学习课程,并于1790年获得哲学硕士学位外,还与比他小六岁的未来的大哲学家谢林和杰出的诗人荷尔德林结为挚友,一起议论时事政治,一起探讨从柏拉图到康德的哲学理论,一起阅读法国启

① 《精神现象学》(上),第7页。

② 《历史哲学》,第493页。

③ 《美学》,第3卷(下)第239页。

蒙主义大师卢梭的著作《爱弥尔》、《社会契约论》等，卢梭的激进民主主义思想使他们年轻的心田激起渴望变革的热浪。1793年黑格尔从神学院毕业后赴瑞士伯尔尼，在一个贵族家庭执教。他大量阅读英、法的学术著作，并继续关注着法国革命的进程。在伯尔尼，他完成了在图宾根开始撰写的论文《人民宗教和基督教》，还写了《耶稣传》和《基督教的实定性》，表现出他青年时期在宗教、政治、美学观点方面的急进共和主义和自由主义倾向。

1797年，经荷尔德林介绍，黑格尔到莱茵河畔的法兰克福一个商人家任家庭教师。业余时间仍从事政治、历史、哲学、宗教的研究。1798年，他翻译、注释、评介了法国吉伦特党人卡特《关于瓦特邦(贝德福)和伯尔尼城先前国法关系的密信》，并匿名出版。这是黑格尔的第一部正式著作。同年，他又撰写了《市参议院必须由公民选举》一文。这两篇著作都直接抨击封建暴政，大胆批判贵族专制主义，呼吁改革政治制度、保障人权，并对建立自由、公正的时代抱着热切的期望。1799年起，他开始撰写《基督教精神及其命运》，从历史发展上考察基督教的形成、蜕化与腐朽;同年开始动笔的《德国法制》，冷峻地解剖德国政局，指出处于长期分裂和无政府状态的“德国已不再是个国家”，提出集权与公民自由相结合的自由主义国家观。在此期间，黑格尔还研读了英国一些重要的经济学著作，为斯图亚特《政治经济学原理》一书写过评释；同时系统地研究了当代哲学家康德、费希特等人的著作，读了席勒的《审美教育书简》，接受了有益的影响。

1801年初，黑格尔转到当时进步思想的中心耶拿。开始时仍当家庭教师。在青年教授谢林提出“同一哲学”声誉日高之后，

黑格尔出版了《论费希特和谢林哲学体系的异同》一书，支持谢林的客观唯心主义立场。同年10月，经谢林推荐，黑格尔在耶拿大学获编外讲师资格，开始了正规的教学生涯。在耶拿六年间，他先后讲授了逻辑学、形而上学、哲学史、思辨哲学、自然法、数学、实在哲学等课程；与谢林合办了《哲学评论杂志》，写了一系列哲学论文，从追随谢林到逐渐摆脱谢林的影响，形成自己的独特思想；完成了《伦理体系》、《实在哲学》等重要论著；此外，还抽空旁听了生理学等自然科学的课程，进一步开拓了知识面。1805年，他升任副教授，并开始构想自己的哲学体系。他对朋友说，路德使基督教《圣经》说德语，福斯使荷马说德语，他要让哲学也说德语。他计划写思辨哲学、自然哲学、精神哲学、自然法以及前人未纳入哲学范畴的美学。那年冬天起，他着手写作《精神现象学》，开始与谢林分道扬镳。

1807年，"黑格尔哲学的真正诞生地和秘密"① ——《精神现象学》出版问世。由于战争影响，耶拿大学停课，黑格尔由同乡尼泰默介绍前往巴伐利亚担任《班堡日报》编辑约一年半。次年起转任纽伦堡文科中学校长，先后开设哲学、古典文学、高等数学、法学、宗教、伦理学、逻辑学等课程。1811年编成《哲学入门》讲义。同年10月，与纽伦堡元老院一位议员之女玛丽·冯·图赫结婚。1812年到1813年，黑格尔哲学体系逐渐成熟，《逻辑学》(大逻辑)第一卷上、下册先后于纽伦堡出版。从此，黑格尔哲学在德国学术界引起重视。

1815年拿破仑垮台后，整个欧洲普遍出现反革命统治的复辟，德国也进入复旧时期。在这种黑暗的政治气氛下，黑格尔的

① 马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，第112页。

思想开始向右转。1816 年,黑格尔先后收到海德堡、爱尔兰根、柏林三所大学的聘书,于是辞去中学校长之职,赴海德堡大学任哲学教授。在就职演说中他公开美化"普鲁士国家就是建立在理性基础上的",表现出他思想中保守趋向的抬头。在海德堡两年间,黑格尔的教学和著述取得了丰硕成果。1816 年起讲哲学史,此后共讲九次,《哲学史讲演录》即据历次讲稿整理而成;1817 年开始讲授美学课,此后在 1820、1823、1826、1829 年又讲过四次;他完成并出版了《逻辑学》第二卷;发表了《评 1815 年和 1816 年符腾堡王国等级议会的讨论》一文,一方面批评了符腾堡议员顽固复辟封建法制的态度,肯定了法国大革命时国民议会的原则,另一方面也赞扬了普鲁士国王向民众让步的立宪立场,暴露出一定程度的妥协倾向;他还动手写《哲学全书纲要》及序言,于 1917 年出版。《全书》包括《小逻辑》、《自然哲学》和《精神哲学》。

1818 年黑格尔应邀赴柏林大学任哲学教授,在柏林度过了他一生中的最后十三年。他先后开设了自然哲学、法哲学、宗教哲学、历史哲学、心理学、哲学史、美学等许多课程,完成了他独立的、庞大的绝对哲学体系。1821 年,他在世时出版的最后一部重要著作《法哲学原理》问世。这部著作系统地论述了黑格尔晚年渐趋保守的国家观和伦理观,提出了"凡是现实的都是合理的,凡是合理的都是现实的"著名论点。由于资产阶级自由派和普鲁士当局从"左"右两个方面误解了它的深意,黑格尔从此被奉为"普鲁士官方哲学家"。但是,实际上,即使在黑格尔这部最保守的著作中,当他"宣称君主立宪是最高的、最完善的政体时,德国哲学这个表明德国思想发展的最复杂但也最准确的指标,也站到资产阶级方面去了。换句话说,黑格尔宣布了德国资产阶

级取得政权的时刻即将到来"①。

黑格尔晚年的讲课,吸引了许多学生,逐渐形成黑格尔学派,黑格尔主义风行一时,柏林大学因此而成为当时德国哲学的中心。1826年,他的学生为他与歌德举办联合生日庆祝会,说明他当时学术地位之高。1829年,黑格尔出任柏林大学校长,达到他一生中地位和声誉的顶点。

说来也怪,如此沉湎于抽象思维王国的黑格尔却从未放弃过对文学艺术的爱好。他一生结交过许多文艺界的朋友,也不轻易放过欣赏文艺作品的机会。他对歌德一向很崇拜,早在耶拿时期就见过歌德,他的《精神现象学》曾受到歌德的重视;在他成名之后,与歌德的书信往来逐渐密切起来,并专程拜访过歌德;他很推崇歌德在文学艺术方面的伟大贡献与自然科学研究的某些创见(如色彩学);他曾写信给歌德,说自己的精神发展深受歌德影响,并自称在精神上是歌德的"儿子"。与歌德的交往无疑有助于黑格尔美学思想的完善和深化。他与诗人荷尔德林的友谊更为深挚。他之所以接受荷尔德林的帮助去法兰克福,原因之一就是该城丰富的音乐戏剧生活吸引了他。艺术鉴赏的实践丰富了他对艺术的感性知识。柏林时期,黑格尔经常参加青年音乐家门德尔松家的星期日音乐晚会,有时还到剧场去听音乐,莫扎特的作品是他最喜爱的。他还与柏林文艺界人士洪堡、格林姆等有交往。为了准备美学课,他系统钻研过温克尔曼等人的造型艺术史著作,对雕塑、绘画相当熟悉。晚年他曾游历巴黎,参观过卢浮宫的艺术展览,为之赞叹不已。至于德意志与欧洲文学史上的大量优秀作品,他更是喜爱和熟悉。这一切,对黑格尔美学体系的形

① 《马克思恩格斯全集》,第8卷第16—17页。

成奠定了坚实的艺术学基础。

1830年,法国爆发七月革命,推翻波旁复辟王朝。年迈的黑格尔又一次表示了同情和支持。他说波旁王朝"这种滑稽戏演了十五年",随着它的覆灭,"人们疲倦的心情能满意地庆幸一切战乱结束,重过太平生活"①。这就是说,他肯定法国资产阶级新秩序的恢复和重建。

1831年,由于德国流行霍乱病,黑格尔不幸被传染,于11月14日与世长辞,世界思想史上一颗灿烂的哲学巨星陨落了。

综观黑格尔的一生,他的社会、政治、哲学思想的倾向,从总体上说,是德国资产阶级的典型代表。德国资产阶级的两重性在他身上打下了最明显的印记。首先在对待法国革命和拿破仑战争的态度上,黑格尔开始热情支持,后来则表示不满。然而,他始终未走到对法国革命、拿破仑疯狂敌视的地步。其次,他同康德等人一样,把法国资产阶级实践的政治革命变成德国的纯理论的思想革命。作为德国古典哲学的完成和"顶峰"② 的黑格尔哲学,一方面,把辩证法发展到高峰,表现了最强烈的变革现状的革命意愿;另一方面又把思辨的唯心体系推到极点,而未能把辩证法贯彻到底。恩格斯说得好:"歌德和黑格尔各在自己的领域中都是奥林匹斯山上的宙斯,但是两人都没有完全脱去德国的庸人气味。"③ 恩格斯的这一评价是极为精当的。后面我们将会看到,黑格尔的美学同样扮演了双重角色:既是那个时代美学王国中的宙斯,又常常散发出"庸人气味"。而这,归根到底,应当从

① 《历史哲学》,第498页。

② 《马克思恩格斯全集》,第3卷第210页。

③ 《马克思恩格斯全集》,第4卷第214页。

他所代表的德国资产阶级的两重性中去寻找答案。

第二节 哲学体系和美学的地位

黑格尔哲学是一个包罗万象的庞大的客观唯心主义体系，美学只是其中一个环节或组成部分。这个体系的核心和灵魂是绝对精神。他的全部哲学都是对绝对精神发展和运动过程的描述。

什么是绝对精神呢？与唯物主义者相反，黑格尔认为，世界的本原不是物质而是精神、思想，精神、思想是第一性的，物质只不过是精神、思想的派生物、创造物。他批评唯物主义"总是以为那与己对立、感官可以觉察的，如这个动物、这个星宿等，是本身存在、独立不倚的。反之，却以为思想乃是依赖他物，没有独立存在的。但真正讲来，那感官可以觉察之物才是真正附属的、无独立存在的，而思想乃正是原始的、真正独立自存的"①。不过，他与主观唯心论者不同，他的"思想"、"精神"不是指个人的主观思想和精神，而是指独立于个人之外，在自然界和人类出现之前就已存在并将永恒存在下去的"客观的思想"，这种"思想"构成了整个客观世界（包括自然界、人类社会和思维）的内在本质和本原。黑格尔说："思想不唯构成外界事物的实质，而且又构成精神现象的普遍实质"，"当我们认思想为一切自然和精神事物的真实共相时，则思想便统摄这一切而为这一切的基础了"②。黑格尔把派生整个客观世界并构成现实世界内在本质的这种无所不

①② 《小逻辑》，第130、91页。

包、无所不能的客观精神，称为绝对精神(或绝对观念、绝对理念)。很明显，这个创造万物的绝对观念不过是换了哲学服装的“上帝”而已。

但是，黑格尔的绝对精神论又是辩证的。在他看来，绝对精神或绝对理念不是一个抽象、孤立、静止、僵死的精神实体，而是一个包含矛盾运动的活生生的统一体。因为绝对理念自身就包含(潜藏)着一切差别和矛盾，因而也包含着对自身的否定性，“唯其如此，它是单一的东西分裂为二的过程或树立对立面的双重化过程”[1]。正是这种内在的矛盾和否定性推动着绝对理念不断变化、发展。可以说，永恒的矛盾运动就是绝对理念的存在方式。他并把绝对理念运动的基本规律概括为“正、反、合”的三段式。精神、理念在每一具体发展过程(概念)中，一开始矛盾还潜在着，概念还处于自身同一的肯定状态，还是“正”；由于其内部包含着自己的对立方面，因而发生对前一阶段概念的否定，这时矛盾暴露了，是谓“反”；“正”与“反”把概念中潜在的对立因素展开了，双方处于斗争状态，由于各自坚执一面，都有片面性，于是概念发展进入第三阶段“合”，即对正、反两阶段的片面性予以再否定，也即否定之否定。这种否定是积极的，只否定其抽象性、片面性和消极方面，而保存其具体性、合理性与积极方面，又叫做“扬弃”。绝对理念的全部运动都是按这个三段式进行的。正是通过一个个三段式的概念运动(不同范围、不同层次)序列，绝对理念的内容越来越充实、丰富、深刻、完善。这就是黑格尔揭示的精神运动的辩证法。尽管黑格尔这个精神发展的三段式有牵强附会之处，但如同马克思、恩格斯所说，“黑格尔常常在思辨的叙

---

① 《精神现象学》(上)，第11页。

述中作出把握住事物本身的、真实的叙述"[1],三段式所揭示的精神发展的一般历程和矛盾规律、否定之否定规律,却真实地反映了一切客观事物发展的辩证过程和规律。黑格尔辩证法的合理内核在于,发现了世界处于无止境的永恒的矛盾运动和变化发展之中,而且这种运动和变化是有规律可寻的。这就彻底打破了长期以来形而上学对人类思想的禁锢和统治,是人类精神的一次解放。恩格斯说:"黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程,即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中,并企图揭示这种运动和发展的内在联系。"这是对黑格尔辩证法的"划时代的功绩"[2] 的崇高评价。

黑格尔的绝对精神不但是辩证的,而且不是一个与现实世界隔绝的神灵,而是就生活在尘世之中,是主宰着全部自然界和人类社会生活的天使。绝对理念就是理念的运动过程,而整个世界都是从绝对理念的运动过程中产生出来的。绝对精神(理念)好比一个在宇宙洪荒间巡游的天使,他的巡游历程创造出了整个现实世界。这个巡游历程或路线分三个阶段,即逻辑阶段、自然阶段和精神阶段。

逻辑阶段,是绝对理念处在纯思想的阶段,它只通过纯粹思维和纯粹理论的形式来展开自身,它在这一阶段里的运动纯然是从一个抽象概念或逻辑范畴向另一个抽象概念或逻辑范畴过渡和演化。这种纯概念、范畴的生展取决于绝对理念内部潜在的矛盾,是绝对理念的自运动、自生展。黑格尔把这种运动概括为

---

① 《马克思恩格斯全集》,第2卷第76页。

② 《马克思恩格斯全集》,第3卷第63页。

"存在"(正)——→"本质"(反)——→"概念"(合)的逻辑序列,这三段的每一段又分为若干小三段,完整地组成理念由单一到复杂、由贫乏到丰富、由片面到全面、由抽象到具体、由肤浅到深刻的发展过程。黑格尔认为理念在逻辑阶段的发展展示了未来自然界和人类社会存在、发展的基本规律和内在依据,或者说为未来自然和人的发展立了法。这当然是"头足倒置"的,因为,概念、范畴的逻辑发展是自然界、人类社会发展在人类思维中的反映和积淀,而不是自然界、人类社会按某种前定的逻辑格局或概念模式发展的。当理念巡游完逻辑阶段,充分展示了自己的全部丰富性后,就要自我否定,突破纯思维的界限,"异化"或"外化"为与自身相反的自然界。理念就进入第二阶段的巡游。

自然阶段,实质上是理念按自身的内在(逻辑)规律对象化、实现自己,创造出一个外在自然界。这一阶段,理念不再以抽象的概念形式出现,而以自然物质的感性形式出现。理念在这阶段中的巡游过程也即自然界的生成、发展过程,黑格尔概括为机械性(正)、物理性(反)、有机性(合)这样一个三段式。到有机阶段,产生了生命。黑格尔认为,理念的本性是精神性的,因而它在自然物质阶段的巡游是不自由的,违反它本性的,所以它必然要冲破物质外壳的束缚,重返精神领域。理念对自己自然存在的再否定是通过生命的进化(地质有机体——→植物有机体——→动物有机体)完成的。当动物有机体的最高阶段——人出现后,绝对理念就附诸于人的自我意识而超越自然界,返回精神界,开始第三阶段的巡游。

精神阶段,实质上即人类社会阶段。理念在这一阶段已以完全不同于前两阶段的装束出现,它是逻辑与自然、概念与物质的具体统一,包含着前两阶段的全部丰富性。它在逻辑阶段是超时

空的纯概念，在自然阶段是有空无时的纯物质，到精神阶段则具体活动在时空之中，活动在精神与物质统一、人与自然统一的社会之中。理念在人类社会中的巡游又经历了主观精神（个人意识）、客观精神（社会制度和意识）到达绝对精神。这又是一个三段式。绝对精神是主观精神与客观精神、个人与社会的统一，是理念发展的最高阶段。至此，绝对理念在整个客观世界的漫长游历就要结束了。它经历了逻辑（精神）的外化（自然）和外化的扬弃、返回到精神（社会）这样一个否定之否定的过程后，“不仅没有因它的辩证的前进而丧失什么，丢下什么，而且还带着一切收获和自己一起，使自身更丰富、更密实”①。

由此可见，黑格尔的绝对理念创造并囊括了整个自然界、社会和思维，它本身就是整个客观世界，它就存在于客观世界的全部发展过程中。如果说黑格尔的绝对精神是神的话，那么，它也是一个入世的神，而不是一个出世的神，是一个包容天地万物于一身的宇宙之神。唯其如此，黑格尔的绝对理念论常常能在颠倒、歪曲的叙述形式下真实地揭示客观世界的某些本质和规律。

黑格尔从上述绝对理念辩证运动的本质论出发，把人类的思维运动和认识发展也纳入这个运动过程，在抽象的形式下，实现了本体论与认识论的统一、逻辑与历史的统一。根据这一思路，他构建起自己庞大而严整的哲学体系。

黑格尔认为，上述绝对理念的运动过程不仅是客观世界的产生、发展过程，而且是对这个世界的认识——客观真理的发展过程。黑格尔提出：“精神的事业就是认识自己。”② 理念作为思

① 《逻辑学》（下），第549页。

② 《哲学史讲演录》，第1卷第36页。

想,就是客观事物的本质;作为主体,就能创造以自己为本质的对象(客体)。理念、思想在对象中展开自己、实现自己时也就认识了自己。真理是理念对自己的认识。真理本身也是一个过程,即理念不断对象化自身,同时又不断认识自己的过程。所谓"真理是它在其自身中的运动"①,"真理就是它自己的完成过程"②,就是这个意思。理念随着在逻辑、自然、精神阶段的自生展、自运动,一方面具有越来越丰富、具体的内容,另一方面也越来越深刻、全面地认识自己,越来越趋向于最高真实,越来越接近于绝对真理。当理念运动到绝对精神阶段时,它已充分地把自己的潜在矛盾展开因而实现了自己,回复到了自身,同时也就全面、具体地认识了自己,这标志着绝对真理的完成。黑格尔的绝对真理论虽然是唯心的,但他关于真理是发展的,绝对真理是无数相对真理发展之总和的思想,却是辩证的、深刻的。在他之前,还没有一个人能够如此辩证地解决真理的相对性与绝对性的关系问题。

由于绝对精神或认识发展的绝对真理阶段同美学关系特别大,所以这里再稍微多说几句。如前所述,绝对精神是从纯思想逻辑阶段自身超出、自身分离(异化)为自然界,同时又自身回复到精神界的过程,同时,绝对精神又是精神或理念发展的最高阶段,即回复自身的阶段。黑格尔认为,精神这种追求自身回复的内在要求是"它的最高的、绝对的目的",天上人间发生的一切具体事物"都只是力求精神认识其自身,使自己成为自己的对象,发现自己,达到自己,自己与自己相结合"③。自由是不依赖他物

①② 《精神现象学》(上),第31、11页。

③ 《哲学史讲演录》,第1卷第28页。

的。当理念运动达到绝对精神阶段——精神发展的最高阶段——时，它就获得了完全的自由。因为第一，精神性的理念已摆脱一切物质外壳的束缚，消除了异化，完全回到自己家里，无拘无束，自由自在，自己决定自己；第二，精神追求的最高目的业已达到，理念的内在性已充分实现了出来；第三，它不再受他物左右，完全以自己为对象，充分发现和认识了自己，登上了绝对真理的光辉顶点。因此，"精神在这里是绝对自由的"①。绝对地自由、自决和无限（不受他物限制，而把一切限定都包括在自身之内）这就是精神发展到绝对精神阶段的基本特点。

绝对精神阶段又包括艺术、宗教、哲学三个小段。它们是绝对精神实现、回复、认识自己的最后三个环节或领域，黑格尔也称之为绝对心灵的三个领域。他认为，艺术"在内容上和专门意义的宗教以及哲学都处在同一基础上"②，或同一层次上，都是绝对真理实现自己、认识自己的方式。三者的区别只能"从它们使对象，即绝对，呈现于意识的形式上见出"，也即从它们认识、把握绝对真理的形式、途径上见出。艺术通过形象或"感性观照的形式"认识绝对；宗教通过"表象的意识"形式认识绝对，哲学则以"自由思考的"形式认识绝对。③黑格尔认为，艺术和宗教的认识方式都还未脱尽感性形态的残迹，还没达到最高的精神性认识；只有哲学的概念方式本身是纯精神性的，最合乎精神本性，因而才是最完满的认识方式。到了哲学，不仅绝对理念发展到了最高阶段，绝对真理也最终完成并被精神完全认识。黑格尔的全部哲学体系至此也告完成了。

---

① 《哲学史讲演录》，第1卷第28页。

②③ 《美学》，第1卷第129页。

黑格尔的哲学体系，总体上说，就是对理念运动和发展全过程的描述，它既揭示了绝对理念在运动中派生出整个自然界、人类社会和思维的过程和规律，又展现了人类对客观真理由低级到高级逐步认识的过程和真理自身由相对到绝对的发展过程。黑格尔的全部哲学著作就是围绕这一总思路构建起一个庞大的体系，它按照对绝对理念运动不同阶段的描述，划分为：(1) 逻辑学，描述绝对理念在逻辑阶段的发展，主要著作有《逻辑学》和《小逻辑》；(2) 自然哲学，描述理念在自然阶段的发展，主要著作有《自然哲学》；(3) 精神哲学，描述理念在精神阶段的发展，主要著作有《精神哲学》。另有《精神现象学》(描述主观精神的发展)、《法哲学原理》和《历史哲学》(描述客观精神的发展)，以及《美学》、《宗教哲学》、《哲学史讲演录》(分别描述绝对精神在艺术、宗教、哲学中的发展)。

由此可见，以艺术作为研究对象的美学，在黑格尔哲学体系中的地位是十分重要的。第一，美学是一门真正思辨性的科学。美学作为哲学学科的一个分支，同其他哲学部门一样，共同处于绝对精神的最高完成阶段，因而是一门运用概念来认识绝对精神的真正科学。黑格尔说："科学只有通过概念自己的生命才可以成为有机的体系。"① "真正的思想和科学的洞见，只有通过概念所作的劳动才能获得"，只有概念才能产生知识的普遍性，而这种普遍性"是已经发展到本来形式的真理，这种真理能够成为一切自觉的理性的财产"②。美学虽以艺术为研究对象，但美学不同于艺术，艺术只是对绝对精神的感性观照方式，但美学则是对艺术的理性研究，是建立在概念的普遍性基础之上的。因此，

①② 《精神现象学》(上)，第35、46页。

美学作为一门科学的地位便牢固地确立了。

第二,美学在研究对象上与其他科学有所不同,它以绝对精神的低级形式——艺术作为考察的中心。艺术一方面已被"摆在这种绝对的地位",是认识绝对真理的手段之一;另一方面又只是"绝对"层次的最低阶梯,"艺术本身还有一种局限",还无法摆脱感性因素,与宗教、哲学相比,精神性还不足,还不像哲学那样能充分表现和认识绝对精神。美学既然以艺术为研究对象,它的地位也就被确定了:它是黑格尔哲学体系中重要的不可缺少的一个组成部分,但与宗教哲学和狭义哲学相比,还不是最重要、最关键的一部分。

第三,美学科学成为哲学科学的一个独立的、不可忽视的分支。美学自1750年鲍姆加登创立成为一门独立学科后,呈现出一种不稳定的发展状态,或者仍然完全依附于哲学,或者与哲学相脱离、相并列,或则蜕变为一种注重鉴赏和技巧的具体艺术理论,虽然一时间大家都喜欢用"美学"的名称,但在多大程度上可以称之为独立的科学,则很难说。从康德开始,重又把美学纳入哲学体系,作为认识论与伦理学之间的中介学科,费希特、谢林也很重视美学,特别是谢林还专门建构了"艺术哲学"的框架。但只是到了黑格尔,美学才既成为他哲学体系的有机组成部分,又具有相对的独立性,成为属于广义哲学范围的一门艺术科学。它在黑格尔整个哲学体系中不再是可有可无的一个无足轻重的附庸,而是缺少美学,黑格尔整个哲学体系就崩塌了一角,就缺乏体系的完整性和严密性了;同时,它又不同于形形色色的具体艺术理论,而是站在哲学高度对艺术进行理论概括,所以黑格尔的美学又是艺术哲学;而且,在整个体系中,美学也不是与其他哲学部门无关的孤立的学科,而是与其他各门科学紧密联结、互相

交叉,既有各自在体系中的确定位置,又从不同的层次、侧面联成一个首尾一贯的科学系统。这样,美学才在真正意义上成为一个既有相对独立性,又有系统性的科学。这在美学学科从独立走向科学、系统方面迈出了重要的一步,是美学发展史上的一个贡献。

第三节　前期美学思想概述

黑格尔的美学思想经历了一个漫长的萌芽、生成和发展的过程。以黑格尔第一部成名著作《精神现象学》为界,我们可以把他的美学思想分为前后两个时期。这里首先对黑格尔前期(包括《精神现象学》)的美学思想作一个粗线条的勾勒。青年黑格尔没有系统的美学专著,他的美学观点散见于各种哲学、宗教、政治论著之中。概括起来,主要有以下五个方面。

第一,从资产阶级共和主义和民主主义立场出发,崇拜和向往古希腊共和制度下的人格和艺术。

青年黑格尔接受了启蒙主义思想影响,政治上向往民主共和政体,思想上遵循理性主义精神,追求人道主义理想。所以,德国封建专制主义的黑暗现实,成为他猛烈抨击的对象。为了改造黑暗的现实,他找到了古希腊罗马人作为理想的蓝本。崇古贬今成为他早期政治、哲学、宗教和美学思想的一个重要特征。

早在中学时期的论文《论古代诗人与近代诗人不同的某些特征》中,黑格尔就将古今诗人加以对比,认为古代诗人的一个主要特征是单纯性或素朴性,其作品直接取材于个人的经验和生活,如实地展现事物原貌,写作时无清规戒律,人人有独创性;

近代人则脱离直接经验而专靠书本材料作空洞的抽象，因此古代诗人优于近代诗人。另一篇《论阅读古希腊罗马古典作家的作品对我们的益处》更突出了希腊文化的崇高，认为罗马文化只是对希腊的模仿，而近代文化则走向堕落。原因是不同时代的环境不同，人类精神发展因而发生了变形，希腊人健康、完整的自然意识蜕变为近代人病态、分裂的人为意识，失去了前者的素朴性。因此，古代艺术高于近代艺术。

十八世纪九十年代，黑格尔先后完成了《人民宗教和基督教》、《耶稣传》、《基督教的实定性》等宗教哲学著作。在这些著作中，黑格尔热情赞扬古希腊罗马表现人类自由尊严和理性的"人民宗教"，愤怒谴责近代"实定"基督教扼杀道德自由、剥夺人的理性、践踏人类尊严的罪恶；还深刻地揭示了产生古今宗教的不同的社会制度和思想基础：人民宗教生长于古代自由的共和国体制中，"实定的"基督教产生于专制主义的制度下。从古代宗教与基督教的这种历史对比中，黑格尔自然而然地引申出崇古贬今的美学观点。他高度崇扬古代艺术，把体现着个性自由的古希腊艺术看成美的典范，认为在那里"神的形象表现着最高的美的理想。神的优美体态……都是以人的存在和生活的最高力量描绘出来的，没有一幅描绘死亡的画像，——温顺的保护神的死亡的丑恶面容，在他们那里乃是幻梦的同胞兄弟"[①]。他以建筑艺术为例，指出古希腊城邦街道宽阔，广场宏伟，神庙优雅、美丽、崇高，建筑风格素朴、自然、明亮，充满生活欢悦的气氛，显示出这些建筑的居住者是真正自由的公民。相反，"实定"的基督教由于取消个性自由、践踏人类尊严，所以本质上是与艺术和美敌对

① 诺尔编：《青年黑格尔的神学著作》，第358—359页。

的。他说,在基督教建筑中,城市街道狭窄,房屋狭小阴暗,给人一种压抑感和孤寂感,哥特式教堂建筑固然较宏大,但其基本风格是一种令人恐怖的崇高,显而易见,这里居住的是些不自由的人。由此可见,黑格尔把古代艺术的美与近代艺术之丑这种对立,归因于古代政治、宗教的自由和近代政体、宗教的专制。他那崇古贬今的美学观点,源出于他那共和主义、民主主义的社会理想和政治、宗教立场,他企图用古代民主政体的理想来改造封建专制主义的现实,建立起古典式的现代资产阶级民主共和国。这是穿着古人的服装扮演最现代的角色。这当然只能是一种空想。

第二,自觉的历史主义的美学观逐步形成。

九十年代末,法国雾月政变发生,拿破仑上台,紧接着法奥战争以鲁涅维尔和约告终,德意志民族罗马帝国的崩溃已成定局。黑格尔目睹德国政治的腐败,原先的共和主义理想受到打击,他那恢复古代民主制和复兴古代艺术的幻想趋于幻灭。但同时,他的辩证法观念迅速生长,日益成熟。从 1801 年到 1807 年(即耶拿时期),是黑格尔逐步同谢林分道扬镳,形成自己独立的哲学体系的时期。

这一时期,他的政治思想从共和主义转向自由主义,由激进转为温和;他的宗教观也发生巨大变化,对基督教的批判日趋和缓。他认为基督教并非始终都只是"实定的",任何宗教在特定历史条件下都可能是"实定的"或"非实定的",这表现出他已开始对具体历史现象作辩证的历史主义的分析,而不再是一味崇古贬今。在 1802 年写的《论探讨自然法的各种方法》一文中,黑格尔批评了霍布斯、卢梭把自然状态的人与文明人截然对立起来,用社会契约解释历史发展过程的反历史主义观点;他还批评了康德的抽象伦理观,力图把伦理理念解释成随社会条件(精神条

件)变化而发展的历史范畴。[1] 更重要的是,他第一次明确地表述了"飞跃"是历史发展的重要方式的辩证思想:"个体性(按:指一个民族)既有这种飞跃的欢乐,也有一段享受它的新形式的时间(当它还没有逐渐地向反面展开的时候),并且它的死亡也同样是以飞跃的方式到来的。"[2] 这是他从法国革命的"飞跃"形式中得到的启示。

这样一种观察事物的历史方法的形成,使他崇古贬今的美学观点也发生了重大的变化。一方面,他仍然执着地赞美古代社会和古典艺术;另一方面,由于看到历史条件的变化,认识到古代社会和艺术已一去不复返,复古之路已行不通,从而形成把艺术看成一种随时代精神发展而发展的历史现象的观点。从此,他那种把古希腊艺术看成美的典范,而把近代艺术看作精神发展更高阶段的充满矛盾的审美理想也基本上确定下来,一直到晚年未再发生根本变化。在《基督教精神及其命运》等文中,他对宗教发展阶段所进行的划分,实际上也初步勾勒了"古代犹太教艺术——→古代希腊艺术——→近代基督教艺术"这样一个艺术发展的历史序列,成为他后期"象征型——→古典型——→浪漫型"艺术发展三个历史类型的思想的雏形。这一切,说明黑格尔的历史主义的、辩证的美学观已初步形成。

第三,浓郁的人道主义色彩。

青年黑格尔深受卢梭、门德尔松等启蒙思想家的影响,人道主义思想十分强烈。在法国革命期间,黑格尔反复呼吁要承认人的能力是自由的,要提高人的尊严。他在 1795 年 1 月底的一封

---

① 参阅《黑格尔全集》德文版第 7 卷第 339、350 页。

② 同上书,第 410 页。

信中明确提出了"让理性和自由作为我们的口号",同年4月16日致谢林信中,他更是公开把人权与专制政治和宗教鲜明地对立起来,运用人道主义武器尖锐地抨击了黑暗的现实。他在信中表示对康德伦理学的折服,说直到《实践理性的批判》,"人类才被提升到了最高峰,这个高峰高到令人头晕眼花的程度。但是,为什么人们这么晚才想到高估人类的尊严,才想到赞许人类可以与神灵同等并列的自由能力呢?我认为,断定人生自身这样值得尊敬,这一点乃是时代最好的标志;围绕在人世间的压迫者和神灵头上的灵光正在消逝,就是一个证明"①。强烈的人道主义观点也使他的美学观点带上浓郁的人道主义色彩。黑格尔把古希腊艺术——美的典范——看作人性完满、人的精神自由的产物。在耶拿初期写的《伦理体系》中,黑格尔把希腊社会的伦理关系描绘成个人与社会完全融贯一致的"伦理健康状况",其中每个个人都是整个社会伦理有机体的一个肢体,这是一种充满人性自由和生命活力的社会机构,是艺术和美得以源源生长的温床和沃土。黑格尔说:"这样一个伦理机构将会如此无危险和无烦恼地或无妒嫉地驱使个体在任何艺术、科学和技术方面达到天才的顶点。……以致于美这种神妙的变形不会损害伦理机构的形态,它们乃是使伦理机构的形态的一个环节愉快起来的诙谐可笑的特征,我们可以把荷马、品达、埃西鲁、索福克里斯、柏拉图、阿里斯托芬等人物看成是这种对各个特征的愉快的提高,以描述一个特定的民族",即希腊民族。可见,黑格尔把希腊民族、希腊社会看成美的化身,而把人性自由则看成美和艺术的基本条件。相反,基督教由于扼杀了完满的人性,也就扼杀了美,

① 转引自《青年黑格尔的哲学思想》第139页。

"它把艺术和科学的毁灭,把在践踏任何人性、人道和自由的美的花朵时作痛苦忍耐,把对专制君主们的服从都搞成一个体系,它是专制主义的令人发指的罪行的辩护士和热烈颂扬者"①。他还指出,即使是有进步性的早期基督徒,在寄托其反抗压迫的偶像崇拜时,也丧失了真正的美感,"他在他的动物性中已失去他的人性感,通过他那些图景的美,他不能被引回人性感,因为这种美不能作为美产生快感,而只是作为价值加以评价"②。无疑,黑格尔是把"人性感"、人性的自由和完满看成审美和创造美的必要条件。这一观点与席勒的人道主义美学观是相接近的,也许是直接受了席勒的影响。

第四,关于劳动创造人和人的本质异化的思想的萌发。

黑格尔在耶拿时期写的《伦理体系》、《哲学入门》和《实在哲学》等著作中,首次提出了人在劳动过程中诞生的天才猜测。这是黑格尔实践观的核心内容。

黑格尔认为人有两种基本活动,认识活动是把外部的客观事物转化为内部的意识,而实践活动则把人的"内在的规定转化为某种外在的东西",是一种"内和外的结合。实践活动据以开始的内在规定就形式而言必须扬弃,就是说必须使它不再是纯粹内在的东西而成为外在的东西;同时又必须把这种规定的内容保留下来"③,也即扬弃内在东西的主体思维形式,而使其内容在外部世界实现出来,这里主体"我""已经在规定事物","是既定对象发生变化的原因"④。黑格尔对主客体之间实践关系的这

①② 《青年黑格尔的神学著作》,第366、365页。

③ 《哲学入门》,《历年著作》第2卷第8页。

④ 《黑格尔全集》,第20卷第197页。

种概括已把实践活动的目的性、创造性、主动性、自觉自由等特征揭示出来了。不仅如此，黑格尔还把实践活动分为低级和高级两种，基于自然冲动的实践欲望是“不自由的、直接规定的、低下的能力，人在追求这种愿望时是作为自然物而进行活动的”，这种低级实践并未超出动物的活动范围。把人与动物区分开来的是基于理性冲动的，有普遍意义的意志支配下的高级实践，即自由自觉的劳动。这里已经接触到劳动创造人的核心问题。在《实在哲学》中，他对人的劳动实践与动物的活动作了概括区分：“纯粹的活动(指劳动——引者)——这是纯粹的中介、运动；欲望的纯粹的满足(指动物活动——引者)——这是对对象的纯粹的消灭。”[①] 可见，黑格尔认为人只有在劳动实践时才真正摆脱动物性而成为人。这是黑格尔有关人在劳动中形成的天才猜测。

与此相关，黑格尔还产生了近代社会人的本质在劳动中异化的思想萌芽，初步批判了资本主义生产劳动的异化性质。他认为，劳动按其本性来说是人与人之间的普遍联系，是一种普遍的活动。劳动起初只满足个人的直接需求，但在现代商品生产的条件下，劳动和劳动者已抽象化了，“每个人都满足许多人的需求，而满足他的许多特殊需求的则是其他许多人的劳动。因为他的劳动是这样一种抽象的劳动，所以他是作为抽象的我而出现的”[②]，即每个劳动者都变成了抽象的人。同时，由于近代工业技术的巨大进步，“工具正转变为机器”，人们的劳动分工日益细密，劳动者劳动的片面性、单一性日益严重，“作用在作为整体的对象上的这种劳动，被分割为单一的劳动，从而变为更机械的劳

① 《黑格尔全集》，第20卷第197页。

② 《实在哲学》，第2部第215页。

动，因为劳动的多样性被排除了，而且劳动本身从整体性中异化出来”，“在机械劳动的这种愚钝化中存在着同劳动完全脱离的可能性，因为这种劳动是失去任何多样性的纯粹量的劳动”，“所须寻求的只是僵死的运动原则”①。这样，劳动者不但得不到全面发展，而且越来越丧失人的价值，陷入愚钝的状况，最终沦为机器，“他取自自然界的越多，他越是征服自然界，他自己也就变得越卑微。他通过各种机器去对自然界进行加工，……而留给他的那种劳动本身却变得像机器一样，……因为劳动越是机器化，其价值就越小，单个人就必须按此方式劳动得更多”②。人的本性是有理性的、自由的、有创造能力的，因而是生气勃勃的，但是人“由于劳动的抽象化而越来越变成机械的、愚钝的、死气沉沉的”③。黑格尔对人的本质力量在现代工业劳动中异化日益加剧的剖析是很深刻的，比较准确地揭示了异化劳动的主要特征，比席勒前进了一大步。尤为可贵的是，他还从现代劳动的异化特性中推导出阶级分化加剧的结论。他说生产发达、分工发展、技术进步必然导致“巨富和赤贫的对立”④，“工厂、工场的存在正是以一个阶级的贫困为基础的”⑤。当然，青年黑格尔未把异化看作私有制、特别是资本主义私有制下的特有现象，而是把异化看成劳动发展、生产社会化的必然产物，实质上是把人的本质的对象化与异化混为一谈了。唯其如此，他就不可能找到根本上消除异化的正确途径。

青年黑格尔的劳动实践观和异化劳动的思想在当时虽未直

---

① 《黑格尔全集》，第7卷第433—434页。

② 《实在哲学》，第1部第237页。

③ 《黑格尔全集》，第20卷第232页。

④⑤ 《实在哲学》，第2部第232、257页。

接运用到美学和艺术理论问题的探讨上，但对他以后的独特美学体系的形成至关重要，为他解决美学的根本问题提供了比较科学的理论指南。

第五，提出审美活动是理性最高活动的观点。

1796年青年黑格尔曾写过一篇《德国唯心主义最早的系统纲领》，全力鼓吹理性至上，强调精神的绝对自由。他把理念限定为"自由的对象"，说"理性乃是精神的绝对自由"。他说人类的事业包括许多理念，但"这儿所有的理念如关于永恒和平等的理念，都只隶属于一个更高的理念"，而这个把一切联合起来的理念，就是最高的柏拉图意义上的"美的理念"，因为真与善唯有在美中才能如姊妹般紧密地结为一体；同样，把握一切理念的理性的最高活动也只能是一种审美活动。他称精神哲学是"审美的哲学"，要求哲学家同诗人一样具有高度的审美能力。他把艺术的地位抬得很高，说诗是"人类的女教师"，并把理性和想象力、心灵和艺术并列为人类最基本的"需要"[1]。这个把审美活动看作理性最高活动的观点，显然受到谢林的直接影响。后期的黑格尔放弃了这个观点。

青年黑格尔如此强调理性的绝对自由，主要出于对现实中封建专制政治的义愤。这是他青年时代前期共和主义思想的反映。但同时，他这种思想又有其软弱的一面，他之把审美活动当作理性的最高活动，就是想把审美当作唤起人类理性，达到变革现实、改造社会的目的的根本途径。他的思想逻辑是：理性是绝对自由的，但专制政治和宗教扼杀、蒙蔽人类理性和自由，所以社会黑暗无光；只要通过集真善于一身的审美活动，就能唤醒人

---

① 见《关于黑格尔思想发展的文献》第219—220页。

类的理性和尊严,用美的理性的光华照亮黑暗世界。这一思想明显反映了康德、席勒和谢林美学思想对他的影响。

第四节 《精神现象学》中的美学思想

上一节我们对青年黑格尔美学思想的主要之点作了概述。这些思想在1806年完成的《精神现象学》中得到了丰富、发展和系统化。《精神现象学》是黑格尔与谢林决裂后第一部重要著作,是他建立自己体系的起点,是他为辩证法勾勒初步轮廓的草图。它的主要内容如恩格斯所说:"是对个人意识各个发展阶段的阐述,这些阶段可以看做人的意识在历史上所经历的各个阶段的缩影。"[①] 黑格尔考察了意识从低级的感性确定性,经自我意识、理性、精神、宗教一直到绝对知识的发展历程。从这部书起,他正式把美学纳入自己的哲学体系,使之成为其中不可分割的一个有机部分。不过,那时他还未将艺术从宗教中分离出来,而是把艺术作为从自然宗教到天启宗教的一个过渡阶段——艺术宗教。现将此书有关美学的见解作一概述。

一 完成了系统的唯心主义异化理论,建立了辩证的历史的美学研究的方法论

《精神现象学》把异化和异化的扬弃作为描述辩证法规律的基本范畴,并贯穿运用于全书,使之成为全书的中心概念。他认

① 《马克思恩格斯选集》,第4卷第215页。

为意识的发展是意识与对象、主客体之间的矛盾运动过程。精神、意识是能动的，异化就是精神、意识(主体)自我否定、一分为二，揭开内在矛盾，转化为他物(对象、客体)；异化的扬弃，则是精神、意识扬弃(再否定)他物，返回自身，从而丰富、发展了自己。这实际上是以抽象形式对否定之否定规律的表述。该书把这一异化理论应用于社会历史领域，它所探讨的自我意识的异化，即人类社会中发生的异化(在黑格尔那里"自我意识"等于"人")。黑格尔遵循逻辑与历史统一的原则，把对人的意识的发展过程同人类历史的实际发展过程结合起来作辩证考察，使他早期的历史主义观点提高到一个新的水平。

在"精神"一章中，他用异化理论审度社会意识的发展。他说意识发展到"精神"阶段，精神自身异化为"实在的精神"、"真正的现实"，这"是一个世界的种种形态"①。精神通过这些形态既实现自己，又认识自身。黑格尔把"精神"发展分为伦理状态、法权状态、自身异化了的精神三个阶段。

"伦理状态"是指古希腊共和国时期。那里，个人与社会相融合，一方面个人意志就是社会整体的需要，个人的"心的规律是一切心的共同规律"；另一方面，社会"整体是所有部分的一个稳定的平衡"，普遍的"民族的统治力"与"个体性和一切个人所自我意识着的、自己的意志"完全一致。② 这是一个尚未发生异化的、和谐的伦理王国，也是一个真正美的王国，"一个无瑕疵、无分裂而完美纯一的世界"③。

---

① 《精神现象学》(下)，第4页。

② 《精神现象学》(下)，第17—18页。

③ 《精神现象学》(下)，第9页。

"法权状态"指罗马帝国时期,是异化历史的发端。个人与社会发生分裂,一方面普遍的伦理精神"破裂成了无限众多的个体原子",另一方面只有凭一个"世界主宰"来维持统治,成为臣民的异己力量。①

"自身异化了的精神"指从罗马帝国至法国革命止的欧洲历史。这一时期现实世界从精神中异化了出来,成为精神的异己力量。

黑格尔对精神异化的历史分析表明:第一,他仍然保留着青年时期对古希腊富有人道精神的非异化社会的肯定和向往。他认为这种个人与社会未分裂的个性自由与社会伦理合二而一的状态是最理想的美的社会,是艺术得以繁荣的最佳环境,所以他在艺术宗教部分中主要就是讲希腊艺术。第二,他已放弃了共和主义的复古幻想,而认为社会进入异化状态是历史的必然。他考察了伦理状态包含的内部矛盾("神的法律"与"人的法律"、自然法与国家法),并以悲剧《安提戈涅》为例,说明了伦理状态瓦解进入法权的异化状态乃是历史的必然。这种必然虽然破坏了原始的和谐,却是历史的进步。这是历史辩证法的胜利。第三,他对近代社会的解剖也是辩证的,既看到了异化的消极方面,也看到了它对历史发展的促进作用(矛盾斗争导致革命)。这些看法也导致他对近代艺术的矛盾态度,既指出近代社会不利于艺术发展,又肯定莎士比亚、歌德、席勒等大师为代表的近代艺术的高度成就。第四,他的异化思想仍然渗透着人道主义精神。他虽已不像早期直接采用卢梭式的激进人道主义言词,但其异化论的潜在核心仍是人道主义。他认为自我意识(人)的本性就是自由和理性,在异化状态下转变为不自由、痛苦,自我意识的目标

① 《精神现象学》(下),第35—37页。

是要扬弃异化,在更高阶段上恢复自由。第五,《精神现象学》中的异化概念的范围比早期更扩大了,不仅包含着精神主体的创造物反过来统治主体这样一层意义,而且扩大为事物的分化、分裂为二,矛盾的斗争与矛盾双方地位的转化,任何事物都要走向反面等意义。换言之,异化成了一分为二的同义语,成了表述辩证法基本规律的主要范畴。异化和异化的扬弃成了黑格尔描述意识发展和人类社会(自我意识)发展的基本概念。在这个意义上,我们可以说黑格尔的异化理论构成了辩证法的雏形,也为他日后建立辩证的美学体系和艺术发展史理论提供了思想武器。

二　对人在劳动中创造自身的伟大思想作出了思辨的哲学概括

《精神现象学》把他原来关于劳动创造人的猜测进一步哲学化,纳入意识发展的过程,并同社会发展史的考察结合起来。黑格尔描述了人在劳动中生成的历史过程。在"自我意识"即人的生成这一章中,他首先探讨了生命、自我和欲望问题,实际上论述了人的自然本质、生理基础,这时人还没有真正的自我意识。接着在"主人与奴隶"这一节中,他进一步探讨了人之所以为人的社会本质的形成。正是在这里,他强调了劳动的关键作用。他认为,主人与奴隶是两个对立的自我意识,主人是"独立的""自为存在"的意识;奴隶是"依赖的""为对方而存在"的意识,其本质是"物性",是隶属于主人的。主人占有物与受他支配的奴隶,但他并不与物发生直接关系,他把奴隶作为自己与物的中介,他支配奴隶对物进行加工改造,但他自己只对物作纯粹的否定(消灭)即享受,这与动物活动并无本质区别;而奴隶在被迫为主人

劳动的过程中"只能对物进行加工改造",结果反而取得了对物的支配权,而扬弃了自己的物性,获得了独立的意识。劳动使主奴地位相互转化,主人依赖于奴隶劳动而丧失了独立性,而奴隶通过劳动变为真正的人。所以"独立意识的真理乃是奴隶的意识"①。这确是一个大胆而深刻的创见。黑格尔还描述了奴隶由物变人所经历的恐惧和劳动两个环节。开始在恐惧(绝对主人)时,"意识自身还没有意识到它的自为存在。然而通过劳动奴隶的意识却回到了它自身"。因为劳动陶冶事物,劳动不是单纯欲望的享受,而是"受到限制或节制的欲望",是改造对象的形式使之成为"有持久性的东西",人可以从劳动产品中认识到自己的存在,"再重新发现自己",因此,"那劳动着的意识便达到了以独立存在为自己本身的直观"。这样,他通过劳动"扬弃了他对于自然的存在的依赖性,而且他用劳动来取消自然的存在"②。就是说,劳动不但改造了客观世界的"自然存在",也改造了人自身的"自然存在",使人成为完全不同于动物的社会存在,因为,劳动总是社会的劳动,总是"普遍的劳动","个体满足它自己的需要的劳动,既是它自己的需要的满足,同样也是对其他个体的需要的一个满足,并且一个个体要满足它的需要,就只能通过别的个体的劳动才能达到满足的目的。——个别的人在他的个别的劳动里本就不自觉地或无意识地在完成着一种普遍的劳动;那么同样,他另外也还当作他自己的有意识的对象来完成着普遍的劳动"③。人生来是社会的人,劳动从来是社会的劳动,通过社会的劳动,人

① 《精神现象学》(上),第264、129页。

② 《精神现象学》(上),第130—131页。

③ 《精神现象学》(上),第234页。

才成为真正的人。黑格尔就是这样在唯心形式下论证了人在劳动中外化自己而又克服外化获得自我意识,真正成为社会人的过程。对此,马克思给予了高度评价,他说:"黑格尔的《现象学》及其最后成果——作为推动原则和创造原则的否定的辩证法——的伟大之处就在于,黑格尔把人的自我创造看作一个过程。把对象化看作非对象化,看作外化和这种外化的扬弃,因而,他抓住了劳动的本质,把对象性的人、真正的因而是现实的人理解为他自己的劳动的结果。"① 黑格尔这一思想的美学意义,在于为揭开艺术和美的起源、人类美感的生成发展之谜提供了一条辩证的思路。

毋庸讳言,黑格尔的劳动观在根本上是唯心的。他在《精神现象学》中不是把劳动看成人的特有活动,而是将劳动抽象化、思辨化、普遍化为整个精神活动(不依赖于人的)的基本形式。他说,绝对精神的运动就是"劳动"。这当然是荒谬的。对此,马克思指出:"黑格尔只知道并承认一种劳动,即抽象的精神劳动。因此,黑格尔认为劳动的本质,就是那一般说来构成哲学的本质的那个东西",即绝对精神的自我运动。②

三　艺术发展史和艺术分类观点的初步形成:古代东方艺术——→希腊艺术——→西方基督教艺术

在《精神现象学》中,黑格尔尚未把艺术作为一种独立的意识形式,而是把艺术看成一种宗教现象,他认为宗教是意识发展途中仅次于绝对知识的较高阶段。意识在宗教阶段中又要经历自然宗教、艺术宗教和天启宗教三个环节。其中,天启宗教相当

①② 《1844年经济学—哲学手稿》,第116、117页。

于黑格尔后期哲学体系中绝对精神的第二阶段形式——宗教，而自然宗教与艺术宗教合起来相当于绝对精神的第一阶段形式——艺术。

黑格尔一贯轻视东方的艺术和宗教。《精神现象学》把东方宗教放在宗教发展的第一阶段自然宗教内，把东方艺术也放在自然宗教内一笔带过，实际上他根本不承认东方艺术为艺术。在论及波斯光明之神、印度动植物崇拜等宗教艺术时，他绝口不提“艺术”二字，而在论埃及宗教时，虽把埃及古代伟大的宗教艺术如金字塔、方尖石柱等称为“艺术品”，但认为这只是“理智的抽象方式”，是“工匠”“本能式的劳动”的产物，缺乏精神性，如狮身人面像的特点是“工匠在混合自然形态和自我意识形态的过程中把两者结合起来，而这种意思双关的、自身带有神秘性的本质：有意识的一面与无意识的一面相挣扎、简单的内在本质与多种形态外在表现相伴随、思想的暗昧性与表现的明晰性相并行”[①]，就是思想与形象相割裂、精神与物质相分离，意义与形象是人为地联系在一起的，因此带有暧昧的象征性。这些看法在《美学讲演录》对象征型艺术的分析中得到了充分的发挥。

希腊艺术是黑格尔心目中真正意义上的艺术，“绝对的艺术”，是美的化身。他把整个希腊宗教和艺术概括为艺术宗教，认为希腊宗教是美的艺术，希腊艺术就是美的宗教。在这里已清除了艺术中直接的自然性和物质性，“精神就是艺术家”，思想与形象达到了统一，“这思想自己产生自己，保持一种适合于它自身的形态，并且是一种明晰的特定存在”[②]。他把艺术宗教又分为

① 《精神现象学》(下)，第194—195页。

② 《精神现象学》(下)，第195页。

三阶段,即抽象的艺术、有生命的艺术、精神的艺术,探讨了每阶段艺术的特征和它形成的社会历史原因,揭示了艺术为社会和时代精神所决定的普遍规律。总的说来,他认为艺术(宗教)只能产生在处于伦理状态的自由民族(古希腊)。那种缺乏自我意识的消极的被动民族,处于战争状态互相残杀的民族,"把各个民族压迫在等级制下""但却缺乏个人应享有的普遍的自由"的民族,[1] 都不适于艺术发展,只有"伦理实体"(社会普遍伦理观念)与个人自己的意志、行为完全统一的"自由的民族"才能产生真正的艺术。民主政体时期的古希腊民族就是这样一个自由民族。

(一) 抽象的艺术。是艺术宗教的早期形态,这时艺术仍"表现为本能式的劳作","并不以自由的伦理生活为实体,因此从事艺术劳作的自我也没有自由的精神活动"[2]。在这种艺术中,自我意识与对象、精神与物质、思想与形象之间的关系还比较疏远、游离,未达到具体的统一,因而是"抽象的艺术"。这类艺术分为神像(雕像)、赞美歌和崇拜三种形式。"神像"是"神圣本质之变成肉身",这种雕像只是一个表现为"物的形式"的"静止的存在",它"只具有自我的外在形态,但自我的内在本质、它的能动性却落在它的外面",主客体是分离的;"赞美歌"作为一种语言艺术,有了较多精神性,它是一种较少物质形式的"消逝着的存在",它"过多地和自我或主体相联结,过少地得到形象化的表现",思想与形象、主体与客体、内在本质与外在形象仍是分离的;只有到了"崇拜"仪式中,这两方面才"合而为一",参加崇拜的劳动者主体与作为对象的神像之间的疏远性被扬弃了,达到

① 《精神现象学》(下),第197页。

② 《精神现象学》(下),第197页。

了人神合一，这时"神的庙宇和厅堂是拿来供人们享用的，而且在庙宇中所保存着的宝物，在需要的时候也是属于人的。在艺术装饰中神所享有的光荣就是富于艺术天才和宏伟气概的民族的光荣"①。这样，抽象的艺术就开始进入有生命的艺术阶段。

（二）有生命的艺术。是艺术宗教的较高的表现，思想与形象、精神与物质达到有机的统一，"精神不仅是从它的概念里产生出来，而且是使它的概念本身具有形象，这样概念和创造出来的艺术品就可以相互认识到彼此是同一的东西"②。这样的艺术就有了生命。在黑格尔看来，有生命的艺术主要有两种形式，一种是酒神崇拜，一种是美的人形雕像。酒神崇拜中，自我意识直观的还只是"直接的精神，自然的精神"，表现为以狂欢的感情崇拜谷神和酒神，这样产生的艺术作品是"有生命的自我"，"这样的宗教崇拜是人为了他自己特有的光荣所举行的庆祝仪式"；美的人形雕像是人把自身"受过教养、受过陶冶的形象的完全自由的运动"凝注于雕像中，使之具有"顺畅的展开和流动的力量"，成为"既美丽又坚强有力"、"富于灵魂的活生生的作品"，人们通过对人形的"伟大力量和光荣的赞扬"，"把他当作整个民族的本质之最高的肉体表现"。这两种形式虽已有了人神、内在外在的初步统一，但又各有片面性，"在酒神崇拜的狂欢热情里，自我是在自身之外，而在美的有形体的体现里，精神本质却又在自身之外"③。这就需要一种有清楚内容和明晰形象的语言艺术来代替，于是产生了精神的艺术。

---

① 以上参见《精神现象学》(下)，第204、208、228页。

② 《精神现象学》(下)，第198页。

③ 《精神现象学》(下)，第211—212页。

（三）精神的艺术。是艺术宗教的最高最完善的阶段。它由“那些特殊的美丽的民族神灵联合成一个万神殿，而构成万神殿的要素和寄托之所的便是语言”。语言是精神性最强的表现手段，所谓精神的艺术就是语言的艺术，也即诗艺。黑格尔认为诗艺是最高的艺术，它只能产生在一个民族的伦理生活状态中，个人与社会的融洽是靠人们自愿自觉的活动来维系的，“现实民族精神的伦理生活一方面依靠个人对民族整体的直接信赖，一方面依靠所有的人，不管其地位差别如何，都参加到政府的决定和行动中去。……这种最初的共同生活因此乃是众多个人的集聚，而不是有什么抽象思想在支配，抽象思想将会剥夺掉个人自觉自愿地参加到全体意志和行动中去的自由”[①]。这段描绘同青年黑格尔对古希腊人民宗教时代的社会生活的描绘的基本精神完全一致，表明他对希腊民主共和政治和个性自由的肯定态度并未改变。这种态度后来一直贯穿其终生，成为他思想中的最有价值、最进步的因素之一。在个人与社会整体、个体性与伦理实体性水乳交融的时代，艺术就是“对民族精神自身加以直观，所看见的就是普遍人性”，这是诗艺的基本内容。黑格尔把精神的艺术分为史诗、悲剧和喜剧三种形式。

史诗，在黑格尔看来，是以主客观统一的形象形式出现的动作，“这种表象的客观表达”诉之于“最初的语言，这就是史诗”。他认为史诗的主要特征是：第一，它是由现实的人创作并歌唱的，是“从作为这个世界的主体的歌唱者那里创造出来并传播开来的”。第二，史诗内容不是表现自然力量，“而是对于以往直接的伟大的传奇人物之记忆、回想、追念并使其在内心

① 《精神现象学》(下)，第212—213页。

中活着”，这些传奇人物是“民族中的英雄”，他们也是“个别的人，不过只是被表象出来的(作为代表或典型)，因而就同时是普遍的人”[①]。第三，史诗应对世界作整体的描述，“以世界的完全性”“作为它所表象的内容”。第四，史诗具有客观性和素朴性，它主要不是抒发歌唱者之情，歌唱者只是如实地把史诗的普遍内容重现出来，所以“他是一个消失在他所歌唱的内容中的工具；他自己本人是无足轻重的，主要的乃是他的缪斯、他的普遍性歌唱”[②]。黑格尔对史诗特征和内容的这些概括与后期的《美学讲演录》完全一致，可以说后期的看法在《精神现象学》中已初步形成。

悲剧，是一种“较高的语言”艺术，黑格尔给悲剧下的定义是“把本质的、行动的世界中分裂了的或分散了的环节更密切地结合起来”[③]，也就是表现伦理实体分裂和重新统一的过程。悲剧的主要特征是：第一，首先表现“普遍的个体化”。在悲剧中，由各种普遍伦理力量和谐统一而成的伦理实体“只表现为分裂成它的两个极端的力量”，这两个对立的伦理力量个体化为两个对立的英雄人物，“这些英雄把他们的意识投进这两个力量中的一个，就在这个力量中找到他们的性格的规定性，并且使得他们发挥作用和得到实现”。黑格尔说，伦理实体一般分裂为“神的法则和人的法则”两个力量，前者支配家族，后者支配国家权力，前者带女性性格，后者带男性性格。如《安提戈涅》一剧中女主角安提戈涅为替兄安葬(维护“神的法则”)而同国王克瑞翁发生冲突，克瑞翁因她的兄长背叛城邦而坚持把他曝尸野外(维护“人的法则”)。这就是典型的普遍伦理实体的分裂和个体化，两个主要人

①②③ 《精神现象学》(下)，第196、214—215、218页。

物分别代表两种伦理力量,“个体性只是那些力量的表面形式”[1]。伦理实体的分裂构成悲剧冲突的基础。第二,伦理实体分裂的另一种形式是“按知道与否来说又区分为二”,就是说人物(个体性)“由于性格的规定性(局限性),他知道伦理实体的一个力量,但另一个力量对他是潜藏着的”,如“那有力量解答斯芬克斯之谜的人俄狄浦斯……由于神灵所启示给他们的话而导致毁灭”[2]。俄狄浦斯千方百计要避开神灵的预言而离开故都,恰恰由于无知而犯了弑父娶母之罪,最后发现(知道)自己仍然未逃出神灵对他的命运所作的安排而弄瞎自己双眼、流亡他乡以求赎罪。黑格尔认为莎士比亚悲剧《麦克白斯》、《哈姆雷特》中女巫、鬼魂等形象也体现了这种知与不知的矛盾冲突。第三,悲剧冲突的性质是两善两恶的交织,冲突双方的个体性都代表一种普遍伦理力量因而有“正义性”,但同时“就内容看来,它对实体的一个属性尽忠,却损害了实体的另一个属性,从而使得后者有权利来反对它自身”,就是说,冲突双方又都有片面性和不义性。一句话,“两者都同样是正当的,而在由行动所产生的它们的对立中,两者都同样是错误的”[3],这就导致悲剧冲突的不可调和性。第四,悲剧冲突的解决,是以“个体性”的毁灭为代价的。两个对立的个体毁灭或消失了,但他们所代表的普遍伦理力量又回复到和谐的统一,回复到凌驾于神的法则和人的法则之上的至高无上的“宙斯”的统一,即伦理实体的“精神的统一”[4]。第五,悲剧在形式上“不复是(史诗式地)叙说故事”,即不由歌唱者叙述整个故事,而是由艺术家进行表演,“英雄本人是自己的代

①② 《精神现象学》(下),第219—220、221页。

③④ 《精神现象学》(下),第223、225页。

言人”,演员对悲剧来说“是主要的”,“不是一个可以抽掉的外在条件”①。第六,合唱队也是悲剧有机组成部分,它代表“普通人民”,作为一种“旁观的意识”,对剧中人物行为和事件进行肯定或否定的评价。第七,悲剧的审美特征是恐惧和同情。这不仅指一般的恐惧,更主要的是指“对那些作为实体的直接助手之较高力量”(普遍伦理力量)的恐惧,“对这些力量间相互斗争的恐惧”,以及对“必然性”的恐惧;同时,又是对剧中“这些活生生的人的同情”。对普通人民来说,悲剧审美的心理过程是:首先感到“目瞪口呆的震惊,然后是无可奈何的怜悯,最后是空虚的平静,即听命于必然性摆布的平静”②。黑格尔这种描述基本上符合古希腊命运悲剧的审美特征,较之亚里士多德的悲剧论前进了一大步。《精神现象学》的悲剧论几乎包括了《美学讲演录》中悲剧理论的所有主要论点,是黑格尔运用辩证法于美学问题的最早尝试。

喜剧是艺术宗教的终结。黑格尔对喜剧的界定是“把现实的自我意识表述为神灵的命运”。他的意思是,喜剧虽也要表现“神灵”(普遍性)的崇高内容,但它只通过世俗平庸的人物(“现实的自我意识“)不恰当的形式加以表现。内容与形式、本质与现象是相脱节的,神灵虽“具有个体性的形式,但是这种形式只是想象加给它们的,并不真正适合它们本身”。这种矛盾是喜剧性的源泉。喜剧的特征主要是:第一,主体性被突出出来,不像悲剧始终以伦理实体性为内容。主体“带着假面具作为有重大意义的现实东西”出现,但很快就摆脱假象而“表露出它自己赤裸裸的平常面目”。喜剧中,这种平庸世俗的主体性取代了悲剧的实体性。第二,喜剧以夸张和讽刺为审美特征。突出主体特质这种“夸张”,

①② 《精神现象学》(下),第218、219页。

这种"独自地要成为某种伟大东西"的特质构成"讽刺"色彩,内容与形式的不和谐包蕴着自我揭露和嘲讽的因素,于是"抽象的普遍本质(神灵)的这种夸张和大吹大擂在现实的自我这里就被揭露了出来"①。而且"如果它的内容越是严肃、越是具有必然意义的话,那么这种解体现象也就越富于恶作剧和辛辣的讽刺意味"②。第三,喜剧洋溢着一种健康的自信的音调。黑格尔认为,在喜剧中,个别人物的主体性"是一种否定力量"③,通过它们的自我否定与暴露,观众却看到了这种否定背后的永恒的伦理实体性,看到了被否定东西的不合理性而产生了一种高于这种事物的自信心,这种事物"现在在他的思想、存在和行动里,却被消融了,并可以受他支配了;这是一切普遍的东西之返回到自身确信……这种确信也是意识的一种健康状态和自安于这种健康状态,这是在喜剧之外没有别的地方可以找到的"④。这里,黑格尔用抽象的语言表述了喜剧通过否定不合理现象来提高人们思想境界的独特功能。这些观点,黑格尔晚年在《美学讲演录》中又作了进一步的阐发和充实。

黑格尔认为,"艺术的宗教属于伦理的精神"⑤,只有在"伦理状态"下才有真正的艺术;随着伦理状态的瓦解,法权状态的确立(罗马帝国的时期),艺术也就濒于解体。喜剧就是两个时代交替时期的产物,"在法权状态下伦理的世界和伦理世界的宗教就消失在喜剧的意识里"。同时,喜剧的主体性原则又是艺术宗教过渡到天启宗教即近代基督教的桥梁。他认为,基督教时代艺术已丧失了生气:"神灵的雕像现在变成了死尸","颂神诗的歌

①②③ 《精神现象学》(下),第225、226、227页。

④⑤ 《精神现象学》(下),第228、229页。

词里已经没有了真诚的信仰”,“艺术的作品缺乏当初由于神灵与英雄的毁灭的悲剧而产生出来的那股精神力量了”①。

黑格尔就这样完成了他对艺术宗教即艺术的叙述。应当说明,在《精神现象学》中他的艺术分期并不像后期那么明确,而且同后期有重要的区别。如象征型艺术他只在自然宗教中约略提及,并未当作艺术史的一个重要阶段;又如他的艺术宗教实际上主要只讲了希腊艺术史,并未把基督教浪漫型艺术包括进去;“天启宗教”一章主要不是讲艺术,而是讲宗教了。但无论如何,他已粗略地勾勒出一幅艺术发展的历史图示,并与后期提出的三种历史类型(象征型、古典型、浪漫型)的发展序列在时间、内容、特征上大致吻合。这证明,黑格尔的艺术史观在1806年已初具轮廓。黑格尔对自己的艺术史观作过精彩的概括,他把一个时代的艺术品比作树上的美丽果实,而把产生作品的时代、社会环境比作气候、土壤和生长要素,他说:“命运把那些古代的艺术品给予我们,但却没有把它们的周围世界,没有把那些艺术品在其中开花结果的当时的伦理生活的春天和夏天一并给予我们,而给予我们的只是对这种现实性的朦胧的回忆”,正如“已从树上摘下来的美丽的果实”一样。②黑格尔这里向我们提供了他研究艺术史的历史方法,艺术的兴衰决定于它们“周围的世界”,即一定时代社会环境诸因素的总和。这在当时无疑是一个伟大的思想,是一个为艺术发展寻找社会历史规律的伟大尝试。

---

①② 《精神现象学》(下),第231页。

第十章　黑格尔的美学思想(中)

黑格尔美学作为德国古典美学的高峰和集大成，是在对康德、费希特和浪漫派、谢林、席勒、歌德等一系列德国古典哲学、美学代表人物的基本思想的批判继承的基础上形成和发展起来的。没有对前驱者们美学思想的批判继承，也就不可能有黑格尔美学这个时代的高峰。本章首先论述黑格尔对康德等前驱者哲学、美学思想的批判，再论述黑格尔美学体系的理论框架。

第一节　对康德哲学、美学的批判

一　从近代哲学寻求的诸矛盾的解决出发审视康德哲学、美学

黑格尔对康德哲学、美学思想的批判的一个显著特点，是将其放在近代哲学不断寻求思维与存在、普遍性与特殊性、自由与必然、客观与主观、理性与感性、生活和意识等一系列矛盾、对立的和解统一的历史过程中来考察和评论的。

黑格尔指出，上述这些矛盾或对立自古以来就困扰着人类

的意识,但"只有近代文化教养才把它们推演成为最尖锐最剧烈的矛盾",而"生活和意识之间的这种分裂替近代文化和近代知解力带来了一个要求,就是这种矛盾必须解决",因此,"解决这种矛盾就成为哲学的任务了"①。具体来说,哲学就应"就这种矛盾的本质加以思考的洞察,指出真实只在于矛盾的解决,所谓解决并非说矛盾和它的对立面就不存在了,而是说它们在和解里存在"②。

据此,黑格尔认为,近代哲学特别是德国哲学就是围绕着寻求解决这些矛盾——这个时代的中心课题而展开的。同时,黑格尔还认为,美学的中心课题也是寻求上述矛盾的和解,只有在此基点上,才能正确理解艺术和美的本质,才能使美学获得科学性。他说,"哲学只有在懂得怎样根本地克服这种矛盾之后,它才能理解哲学本身的概念,因此也才能理解自然与艺术的概念";又说,"这个观点不但标志着一般哲学的再觉醒,也标志着艺术科学的再觉醒,正是由于这种再觉醒,美学才真正开始成为一门科学,而艺术也才得到更高的估价"③。

黑格尔对康德哲学、美学的批判,正是由这一观点出发,围绕着寻求矛盾的和解来阐释、评价的,并且把康德的这种尝试,看成整个德国古典哲学、美学寻求解决上述种种矛盾的探索史中第一个最重要的环节。

黑格尔在《美学》中论及康德哲学时,首先就是由此入手的。他说:"康德哲学不仅早就感觉到这种矛盾统一观点的需要,而且对这观点有明确的认识,把它阐明了出来。一般地说,康德无

① 黑格尔《美学》,第1卷第66—67页。

②③ 《美学》,第1卷第67、69页。

论是对于理智，还是对于意志，都把自相融贯的合理性(sich-beziehende vernunftigkeit)，自由以及自己认识自己为无限的那种自意识看作基础。尽管康德哲学还有些缺陷，这种对理性本身绝对性的认识——这是近代哲学的转折点——这种绝对出发点，却是应该承认而不容批驳的。"①

众所周知，康德的批判哲学，首先是《纯粹理性批判》和《实践理性批判》，都以绝对理性为基础，或者说以理性的绝对性为出发点。上文所引的"理智"认识论和"意志"(伦理学)，就分别对应于理论（认识）理性和实践（道德）理性。在论述认识论时，康德区分了现象界和物自体（本体界），又把主体的认识能力区分为感性、知性和理性。他认为，人的感性和知性只能通过概念、范畴认识现象界，而无法认识物自体（本体），物自体是人的认识能力的界限，是感性经验和知性概念均无法应用于或达到其上的界限。康德又提出了人的最高认识能力是理性，并与知性作出了明确的区分，这是康德的伟大创造。在康德看来，知性是在有限关系中的思维，其对象是有条件者和有限者（感性直观），它是通过直观而认识到特殊的；② 而理性则是一种无限普遍的思维，是以无条件者、无限者即理念为对象的，按黑格尔的说法，它是"根据原则来认识的能力，通过概念在普遍中认识特殊"，而"理性原则一般是共相"③。这里，康德提出了理性要求认识无限者及理性产生理念（普遍）的观点，但他的理性又只能凭借有限的知性范畴去规定无限者，必陷于矛盾

① 《美学》，第1卷第70页。

② 参阅康德《纯粹理性批评》第258—259页，桑比筠1818年。

③ 黑格尔：《哲学史讲演录》，第4卷第275页。

和背谬中。由此我们看到，康德的认识论虽局限于用感性知性来认识现象界，但他并不满足。他提出理性，一是给感性、知性这两种面向特殊的认识能力以导引并使之趋向统一；二是寻求在感性与知性统一的基础上人的认识能力向绝对方向的升华和突破。可见其认识论实际上是以理性的绝对性为基础的。正是在此意义上，黑格尔充分肯定了康德对理论理性绝对性的承认，称赞其提出理性是“要求把知觉、经验、知性的知识追溯到无限者”，并指出康德“说理性产生理念，这是一种伟大的说法”①。

在论述伦理学时，康德更是把实践理性放在至高无上的地位。实践理性是研究道德意志及其实现的。在康德那里，如果说理论理性仍然有局限，没有完全独立自主，不能完全脱离对象的经验性材料，并且不能对物自体（本体）、自由、上帝（信仰）领域即实践理性领域施加影响，那么，实践理性则走向无限，它是完全独立自主的，它不但在道德领域中是绝对自由、决定意志和支配行为的，而且还能对认识领域即理论理性领域施加影响。黑格尔认为，康德的理论理性并未达到独立，其对象是外在的、被给定的，而实践理性则是自身独立的，绝对自由的，“意志是自己决定自己的，一切正义和道德的行为均建筑在自由上，在自由里人有了它的绝对的自我意识”，因此，黑格尔充分肯定康德的实践理性观，认为“这是一个绝对性的观点；一个无限的东西展开在人的胸膛中，这是康德哲学中令人满意的方面”②。

从上面可以看到，黑格尔对康德哲学前两大“批判”中对（理论与实践的）理性本身绝对性的肯定是十分赞赏的，认为近

①② 《哲学史讲演录》，第4卷第276、288页。

代哲学（特别是德国古典哲学）以绝对理性为出发点毋庸置疑是正确的。其实，黑格尔正是吸收了康德等前驱者的这一思路，其哲学的全部基础，就是以绝对理性（念）为出发点的其自身的辩证运动。还应看到，黑格尔对康德哲学的这种肯定，不仅是对其哲学出发点或基础的肯定，更是对康德藉对理论理性和实践理性的批判，力图解决思维与存在、主观与客观、理性与感性、理论与实践、普遍与特殊、先验与经验、形式与内容、意志与行为、自由与必然、观念与现实等一系列矛盾所作的努力的肯定。

二　对康德哲学局限性的批判

当然，黑格尔对康德哲学在解决上述这些矛盾方面的局限和不足也进行了有力的批判。他指出："但是因为康德依旧把主观思维与客观事物之间的对立以及意志的抽象普遍性与意志的感性特殊性之间的对立看成是固定不变的，所以他把……道德方面的对立推演到极尖锐的限度，因为他还把心灵的实践方面看得比认识的方面更高，在这种通过知解力而认识到的固定的对立面前，康德没有办法，只好把统一说成只取理性的主观观念的形式，没有一个恰当的实在界和这形式对应。"①

首先，康德的认识论，确实有二元论倾向，他一方面强调主观思维(自我意识)的能动性在于提供先验的感性或知性的认识形式(从时空形式到范畴形式)，另一方面单有这些形式还无法进行认识，还需要由现象界提供对象刺激，形成杂乱的感性经验

① 《美学》，第1卷第70页。

作为认识的对象，最后由主体的认识形式对它加以整理，提升到概念，完成知性认识。诚如李泽厚先生所指出，在康德的认识论中，一方面，先验的自我意识只是一种纯形式，它只能存在于有关对象的意识中，另一方面，只有自我意识的先验统觉将知性概念范畴运用于感官经验之上，对象意识才有可能；一方面，客观对象迫使自我意识如此这般去思维，另一方面，先验的自我意识把范畴运用于感性杂多，才有可能有对象的客观规律；一方面，自我意识不能脱离对象意识，另一方面，对象意识又由自我意识所建立。这样，主观思维与客观对象，"自我意识与对象意识成为彼此对立而又依存，交相决定而又并无干系这样一个巨大矛盾。认识的客观性和能动性的关系问题不但没解决，实际是更突出了"①。

其次，康德的伦理学，也未能克服意志的抽象普遍性与感性特殊性之间的对立，即理性的最高道德律令与个别欲望之间的对立。康德反对任何以个人欲望、经验的满足（特殊性）即"幸福"、"快乐"为基础的道德观，而主张从实践理性出发，以成为普遍立法的形式自身的超经验原理建立起最高的、"绝对的道德律令"，这种道德律令是普遍的、无条件的命令，它要求"应当"被服从或执行，"应当"在人的日常道德生活中得到遵奉。康德认为这种道德律令通过包含"善的意志"的"义务"体现出来，"义务"就是执行"绝对律令"，按善的意志（理性的普遍形式）行事；这与按个人欲望、爱好、幸福或按某种个人需要的效果行事的道德观念（感性的特殊经验）正相反对，道德律令的普遍性正是在与个人欲望的特殊性的对立、冲突中，在对后者的克制、压抑、战胜中才

① 李泽厚：《批判哲学的批判》，第183—184页，人民出版社1984年。

显现出来。因此,黑格尔批评康德的伦理学未能调解这种对立,反而加剧了这种对立。

再次,康德确实像黑格尔所说的那样,把心灵的实践方面看得比认识方面更高,也就是说把实践理性和伦理学看得高于理论理性和认识论。因为在他看来,理论理性不得不研究与对象的关系,受感性经验的制约,而实践理性则必须完全摆脱感性经验的制约,由它指引下的自由意志发出绝对命令。因此,理论理性与实践理性在康德那里虽然被说成是同一理性的不同应用,[①]但实际上是被分割开来对立起来的。对此,黑格尔批评道:"在实践理性里自我意识(按:指自由意志)被当作自在存在,反之在理论理性里客观的本质(按:指物自体)被当作自在存在,但两者同样没有达到统一性和现实性本身。它使得人很难相信理性是现实的",特别在实践理性里,善与自然、自由与必然性"停留在高度的矛盾中,不能得到结合"。他借道德绝对律令试图加以统一,但"这种统一性却不是现实的。反之,两者的分离却被设定了"[②]。

根据以上三点,黑格尔认为康德虽然在寻求矛盾的和解方面作出了巨大努力,"使和解了的矛盾成为可理解的观念",但"他对于这和解了的矛盾的本质却没有加以科学的阐发,也没有把这和解了的矛盾看成是真正的唯一的真实"[③]。就是说,康德还未能在本质上科学地阐明这些矛盾的解决,未能为真正现实地解决矛盾提出可行的方案。

---

① 康德:《道德形而上学基础》,第6页,商务印书馆1959年。

② 《哲学史讲演录》,第4卷第293页。

③ 《美学》,第1卷第71页。

三 对康德哲学主观性的批判

黑格尔对康德哲学批判的另一个重点是它的主观性。我们知道,黑格尔作为客观唯心主义者,其哲学的核心就是客观的、自在自为的绝对精神或理念,其全部哲学就是描述绝对精神的自运动和自生展。而康德哲学则是以主观性为基本特点的,这一方面显示出康德对人的主体能动性在认识、伦理、审美各领域的体现十分重视并予以充分的揭示,另一方面则缺乏黑格尔所要求的那种精神的自在自为的客观性。因此,黑格尔对康德哲学中的这种"主观性"始终抓住不放。

在康德的认识论里,理论理性的先验原理就是主观的,无论是感性时空还是知性范畴,都是主体方面用以整理、归纳现象界杂乱材料的思维形式。康德对主观和客观的理解在认识论范围内与日常理解恰好相反。在他那里,来自现象界的经验材料由于是特殊、偶然的,所以就被宣布为"主观的";反之,来自主体对感性经验加以整理的知性范畴和思维的统一性,由于上升到普遍、必然性,就被认为是"客观的"了。这里,主观等于特殊、偶然,客观等于普遍、必然。黑格尔批判了这个观点,指出在康德认识论里,"全部知识老是停留在主观性之内,在主观性之外便是外在的物自体";"他所谓的知性范畴等普遍、客观的东西,本身也同样是主观的,虽然不属于我的感觉,但总仍然封闭在主体的范围内,封闭在自我意识的纯自我内,封闭在能思的知性范围内"[①]。因此,康德认识论的普遍、必然的形

① 《美学》,第1卷第71页。

式归根结蒂仍被封闭在自我的思维主体内，仍是其主观性的表现。黑格尔之所以不满意这种主观性，乃是因为康德排除了对人认识"物自体"即客观现象界背后的本质可能性，也即否定了思维与客观存在(本体界)真正统一的可能性。所以他批评道：在康德的认识论中，"我们只是与我们的规定打交道，不能达到自在存在；我们不能达到真正的客观事物"①。

在康德的伦理学中，主观性的问题同样存在。其实践理性(主体)具有立法作用，为它自己建立了绝对的道德律令，并首先设定了自己决定自己的自由意志。但是，黑格尔在仔细分析了康德关于实践理性的一系列公设及其存在的种种不可克服的矛盾之后指出，在康德那里，"完善的道德只能在彼岸"，"道德的意志只是一个'应该'"②；"公设本身永远在那里；善则是一个与自然对立的彼岸"，"这样上帝只是一个公设，只是一个信仰、一个假想，这只是主观的，不是自在自为地真的"③；既然"绝对的善只是停留在'应该'里，没有客观性，那么它就只得老是停留在那里"④。所以，黑格尔认为康德伦理学仍然停留在主观性之中，而未达到自在自为的客观真实性。而这，正是他自己努力超越康德之处。

四　对康德的"判断力"和"直觉的知性"的批判

现在，我们可以考察黑格尔对康德美学的批判了。首先看看康德关于判断力及相关的"直觉的知性"概念的论述。

---

① 《哲学史讲演录》，第4卷第274页。

②③④ 《哲学史讲演录》，第4卷第292、293、294页。

康德哲学中，前两大“批判”分别建构了其认识论和伦理学，认识论主要讨论对自然因果的现象界如何认识，伦理学主要讲“意志自由”本体界如何决定人的道德实践。这两大块分别涉及现象与本体、必然与自由、理论与实践、特殊与普遍等一系列关系，但在康德前两大“批判”里却是分裂、对峙的。为了沟通自然与伦理、必然与自由两大领域，使之趋于统一，康德撰写了第三批判《判断力批判》。他试图用判断力作为从实践理性（自由）过渡到知性能力（必然）的桥梁。

对此，黑格尔给予了高度评价：“他的《判断力批判》一书——在这书里他讨论了美感判断力（按：亦译“审美判断”）和目的判断力（按：亦译“目的论判断”）——是很有启发的，值得注意的。”黑格尔尤其着重提到，“康德在他所谓‘直觉的知解力’（intuitiven verstand）中重新找到了所要求的统一，就这一点来说，他确实是推进了一步”①。

康德在《判断力批判》中提出的“直觉的知性”（intuitiven verstand），朱光潜译为“直觉的知解力”，贺麟、王太庆译为“直观的知性”②，是一个极为重要的概念。它直接对应于“判断力”这个概念。在《判断力批判》中，康德为了寻找主体的理论认识机能与实践欲求机能之间的中介，提出了与愉快和不快情感相对应的判断力，他说：“愉快的情绪介于认识和欲求机能之间，像判断力介于悟性和理性之间一样。……它将做成一个从纯粹

① 《美学》，第1卷第71页。

② intuitiven 作为心理功能似译作“直觉的”更妥，而 verstand，中国哲学界普遍译为知性或悟性，很少用“理解力”或“知解力”，故改译为“直觉的知性”。

认识机能的过渡，这就是说，从自然诸概念的领域达到自由概念领域的过渡。"[1] 这实际上已把判断力看成介于知性和意志之间、直觉和认识之间的一种过渡性心理机能。康德说："判断力一般是把特殊包涵在普遍之下来思维的机能"[2]。这一判断力的定义亦体现了它既与感性直觉的现象（特殊）相关，又通向知性的规律、范畴（普遍）的双重功能。康德为判断力设立的先验原理是"自然的合目的性"，又据此区分了审美的和目的论的判断两种形式。在审美判断中，"想象力（作为先验诸直观的机能）通过一个给定的表象，无意识地和悟性作为概念机能协合一致，并且由此唤醒愉快的情绪，那么，这对象就将被视为对于反省着的判断力是合乎目的的"[3]；而在目的论判断中，"它的形式，按照一个先行于它的并包含着这形式的根据的概念而和物自身的可能性协合一致"，其机能"在运用那概念以从认识中，就建立在表述（exhibitio）里，这就是说，在概念之旁放置一个与之相符的直观"[4]。可见，无论哪一种判断，都是要努力达到直观（觉）机能与知性（即悟性）和概念机能的有机统一。这就是康德提出"直觉的知性"概念的本意，他希望藉此调解自己哲学体系两大块的分裂，解决直觉与知性、感性与理性、特殊与普遍、必然与自由、理论与实践等等矛盾。

黑格尔正是因此而部分地肯定康德的努力，认为他的"直觉的知性""抽象地提到概念与现实、普遍性与特殊性、知解力（按：即知性）与感觉这些对立面之间的矛盾的解决，因而接近于认识

---

①② 《判断力批判》，上卷第10、16页。

③④ 《判断力批判》，上卷第28、31页，其中"表述"exhibitio误印为exlibitio，此处改正。

到理念"[1];又说,康德的"直觉的知性""是一个深刻的规定",它"提出普遍的规律,但又能规定特殊的事物","特殊的东西为普遍的东西所规定,感性的东西为超感性的东西所规定。这个理念不是那些产品(按:指判断力的产品,包括艺术品和有机自然作品)的真理,而只是我们表象这些产品的一个方式,这种能力即判断力"[2]。

不过,黑格尔对康德的肯定也仅止于此。同时,又对康德在此问题上的局限进行了批评,指出:"但是在这一点上他还是停留在主观与客观的对立","他还是把这种解决与和解看成只是主观的,而不是自在自为真实的"[3]。应当说,黑格尔这个批评是符合实际的。康德前两大"批判"的局限性是"主观性",判断力的批判也未能超越这个局限。总的看来,他三大"批判"的先验原理都是主观的,判断力也不例外。康德明确讲到"判断力也有一个先验原理,但仅在主观方面,借助它提供规律以指导对自然的反思"[4];还说到"自然的合目的性"是"判断力的一个主观的原理(原则)",他甚至无奈地承认,通过判断力达到的前述矛盾统一性也只限于主观的,"我们一定必然地承认在这样一个统一性面前我们是没有能力把握和证明它的存在的"[5]。也就是说,他承认判断力所解决的诸矛盾只限于主体内部,无法证明其客观存在,无法达到"自在自为的真实"。据此,黑格尔说,康德的判断力遵奉的先验原则是主观的合目的性,因此,"这一原则立即又退回到思想的主观性,它只是一个主观的通则,通过这样的主观通

①③ 《美学》,第1卷第71页。

② 《哲学史讲演录》,第4卷第296页。

④⑤ 《判断力批判》,上卷第24、22页。

则，关于对象的客观本性什么也没有说出来”[1]；无论是审美判断还是目的论判断，“用这种判断仍不能使人认识到对象的客观性质，它只表现一种主观的反思方式”[2]。黑格尔在肯定康德努力用判断力来调解、统一普遍与特殊、知性概念与感性直觉等对立的同时，深刻地指出，“康德自己又把这些观念仅仅理解为主观的规定；它们仅仅是考察的方式，不是客观的规定。康德虽说提出了统一性，但他却又强调了主观的一面”，“这就是康德哲学中经常的矛盾。他曾经揭示了最高的对立，并且说出了这些对立的解除”和统一，并“在判断力里获得这种统一”，但“康德却说，这只是我们反思判断的一种方式”，“只是我们的反思的通则”，在艺术与自然生命中却未真正达到这种统一。于是，“当他已经到了快要超出片面性的瞬间，而他却说，我们必须停留在片面性里。客观的东西在康德看来，只是自在存在；一切丰富的东西、一切充实的内容都被放在表象思维、公设里面。所有这一切都是主观的”，“思想的丰富内容只是在主观形式中展示出来；但是在他肯定这主观思想局限的瞬间，他却又不愿取消这种局限”[3]。应当说，黑格尔由对判断力的分析入手而对康德哲学所作出的这种带有全局性的批判是深刻的、尖锐的，击中要害的。康德的哲学、美学确实看到了、发现了主、客观世界存在的种种矛盾，也看到了这种种矛盾集中反映在思维与存在的基本矛盾上，他的三大“批判”为解决这些矛盾作出了巨大努力，也在“主观性”范围内为解决这些矛盾提供了新的思路。但囿于主观性，他又不可能把辩证思想贯彻到底，不可能

①③ 《哲学史讲演录》，第4卷第298、302—303页。

② 《美学》，第1卷第72页。

从根本上解决这些矛盾。

平心而论，黑格尔对康德判断力“主观性”的揭示是符合事实的，康德本身并不隐讳这一点，黑格尔通过这种批判试图扬弃康德哲学、美学的主观性而转移到客观理念的基石上来的努力也是有效的。黑格尔通过客观理念的自运动、自发展，把本体论、认识论、伦理学、美学都统一起来了。然而，他在对人们认识、实践（伦理）、审美活动心理机制和规律的揭示方面却未见得比康德有所推进。康德对人的认识、实践、审美的主体（观）性的强调在西方哲学史上确实有革命性意义，而且符合人类这三方面活动的基本规律，不能因其“主观性”而全盘否定。当然，应当看到，黑格尔哲学、美学中以理念自运动方式继承、吸收了康德的主体性思想，并在综合、解决前述诸矛盾方面达到较完满的统一。在解决这些矛盾方面，亦即在辩证法的建设、完善方面，黑格尔是比康德迈进了一大步。如果说康德在发现、揭示这些矛盾方面做出了大贡献，并在“主观性”范围内为解决这些矛盾做出了可贵尝试的话，那么，黑格尔则在客观理念的框架内大大发展了辩证法，把康德虽充分揭示、但未完全克服的矛盾作了辩证的处置和较妥善的解决。

五 对康德美论的批判

康德在讨论审美判断的先验原理时，强调了无概念的合目的性，即客体（对象）形式的主观合目的性。他说，当“想象力……通过一个给定的表象，无意识地和悟性（作为概念的机能）协合一致，并由此唤醒愉快的情绪，那么，这对象就将被视为反省着的判断力是合乎目的的。一个这样的判断是一个关

于客体的合目的性的审美判断，这判断不基于对象的现存的任何概念，并且它也不供应任何一个概念。当对象的形式（不是作为它的表象素材，而是作为感觉），在单纯对它反省的行为里，被判定作为在这客体的表象中一个愉快的根据（不企图从这对象获致概念）时，……这对象因而唤做美"[1]。黑格尔对此十分赞赏，他在引了这段话后给予充分肯定，说"这是关于美所说过的第一句合理性的话，因为感性的东西是美的一个环节；同时它必须表示精神的东西、概念"[2]。因为康德在此虽把审美判断看成不基于概念，但它通过对象形式无意识地与悟性（知性）概念相协调，达到主观合目的性，朦胧地趋向某种不确定的概念；同时它的感性想象力也只是停留在对象形式上活动，而不是涉及其感觉素材（质料），因此，感性在此被纳入为审美判断的一个环节而趋向理性、概念。正因为这样，康德关于审美判断的思想已为黑格尔关于美的本质的思考指明了方向。黑格尔"美是理念的感性显现"的定义，就是把感性形式作为显现理性（精神）内容的一个环节，故而黑格尔称赞这是"关于美所说过的第一句合理性的话"。当然，由于康德把审美判断与认识论分割开了，同黑格尔把审美看成认识理念的主要精神方式之一还是大异其趣的。

黑格尔还对康德关于"美的分析"中鉴赏判断的四个契机逐一做了分析和阐述。第一个契机，康德的看法是，美是完全不涉及利害观念而能引起快感的对象。黑格尔阐释道："审美的判断

---

① 《判断力批判》，上卷第28—29页，本句引文中中译文"而是"似有误，按原文应改"即"。

② 《哲学史讲演录》，第4卷第299页。

允许现前外在事物自由独立存在，它是由对象本身就可以引起快感出发的，这就是说，这快感允许对象本身自有目的。……这是一个重要的看法。"① 可见，黑格尔是赞同康德把美限制在非感官欲念、需求和功利的范围内，从而把美看成是一种引起超功利的精神性愉快的对象的观点。实际上，在《美学》中，黑格尔也把实践欲望关系从美中排除了出去，这显然是对康德的观点有所借鉴的。第二个契机，康德的观点是，美不凭借概念而普遍令人愉快。黑格尔对此阐释道，善的行为要统摄于普遍概念之下，"美却不然，它应该不假道于这种概念而直接引起普遍的快感。这就无异于说，在审美时，我们并不意识到美这种概念和把这美的东西附属在美这个概念之下，而且不容许像其他形式的判断那样把个别对象和普遍概念分开"②。黑格尔这一阐释完全符合康德本意，而且亦揭示了美的对象不凭借明确的概念来把握，而是在无意识中把普遍概念与特殊对象直接地统一为一体，并引起快感。这实际揭示了美应是普遍与特殊、理性与感性的直接（不假道概念）统一。这也是黑格尔《美学》对美的特征的界定之一。第三个契机，康德归结为美是没有明确目的、概念的合目的性形式。黑格尔的阐释是，美作为合目的性，与"有限的目的性"完全不同，后者的"目的与手段是彼此外在的"，"目的本身的观念和目的所借以实现的那个对象是有分别的。美却不然，它是作为本身具有目的性的东西而存在着，目的和手段不能分裂成为彼此有别的两个方面"，这恰如生命一样其"目的与实现目的的物质手段是直接融成一体的"，因此，黑格尔表示赞成康德这个看法，"美的目的性并不是一种附加到美上去的外在形式，而见

①② 《美学》，第1卷第73、74页。

出目的性的内外相应一致才是美的对象的内在本质"①。实际上这阐释本身已对康德观点有所发挥了,它已暗含着黑格尔关于美的另一本质规定即内在理性内容(目的性)与外在感性形式(表现手段)直接和谐统一的观点。第四个契机,康德概括为美是不依赖概念而被当作一种必然愉快的对象。黑格尔分析道,"必然性是一个抽象的范畴,它指的是两方面之间这样一种内在本质的关系:只要这一方面存在,而且因为这一方面存在,另一方面也就因而存在","美所引起的快感就应该有这样的必然性,同时又和概念完全没有关系,这就是说,和知解力(按:即知性)所用的范畴没有关系"②。黑格尔这个分析同样也发挥了康德的思想。康德在论述这一契机时并未讨论"必然性",而只是说,关于美"这种必然性是属于特殊的种类",既非理论性的,亦非实践性的"客观"必然性,因而它"不是从一定的概念引申出来","更不能从经验的普遍性……推论出来",而只是引导一切人普遍赞同的"范式"的必然性。③ 而黑格尔则首先论述了必然性的含义,再解释康德关于美引起快感的必然性的特殊性,在于它是不借道概念却能普遍有效的直接的必然性。

总起来看,黑格尔对康德关于"美的分析"即鉴赏判断四契机的论述是赞同的,并逐条进行了读解性的阐释和发挥。

六　对康德美学的创造性发展

此外,值得注意的是,黑格尔还对康德的上述论点作了创造

①② 《美学》,第1卷第74、75页。

③ 《判断力批判》,上卷第75页。

性的概括和总结，并从自己的美学立场出发，对之加以综合、改造和发展。

首先，黑格尔指出："我们在康德的这些论点里所发见的就是：通常被认为在意识中是彼此分明独立的东西其实有一种不可分裂性。美消除了这种分裂，因为在美里普遍的与特殊的、目的与手段、概念和对象，却是完全相融贯的。"这一总结，实际上揭示了美的基本特点是，消除上述诸矛盾对立面的直接融合与统一。黑格尔从中看到康德美学为调解上述矛盾所作的努力与贡献，并给予了明确的肯定："在《判断力批判》里，我们就看见普遍与特殊的直接统一；因为美恰好是这种无概念的直接统一。"① 这也可以说是黑格尔对康德美学思想中辩证法因素的重视和肯定。实际上，黑格尔《美学》论述美的基本定性时也正是紧紧围绕上述这些矛盾对立面的直接统一展开的。这不能不说是直接受到康德的重要启示。

其次，黑格尔对康德关于艺术美的思想作了进一步的发挥。在《判断力批判》中，康德把重点放在对美（包括崇高）的一般本质、属性的探讨上，而且多以自然美（或崇高）为例证，较少直接论述艺术美，而在论述艺术问题时，也重点论述艺术的一般特点，论述与"美的艺术"相关的一般问题，较少讨论"艺术美"的特点。仅在"关于美的艺术"一节里，康德区分了机械的艺术（为认识需要）与审美的艺术（为快感需要），又在审美的艺术中区分出快适的艺术（为快乐目的、伴随单纯感觉的表象）与美的艺术（为快乐目的、以伴随着认识样式的表象）。他强调美的艺术"只对自身具有合目的性，虽然没有目的，仍然促进着心灵诗力的陶冶，

① 《哲学史讲演录》，第4卷第229页。

以达到社会性的传达作用”，指出“一般愉快的普遍传达性是在它的概念里已经包含着这事实：即它不是单纯的官能感觉的快乐，而必须是反省里的”[①]。这就体现出没有目的的合目的性，没有明确概念的趋向理性概念，主观、特殊的却又符合普遍、社会性，引起快感的却又不是单纯感官快乐等一系列内在矛盾的统一。据此，黑格尔很有理由地肯定“康德把艺术美也看成是特殊事物按照概念而存在的那种协调一致”，因为在康德那里，特殊、偶然的东西，“例如感觉，情感，情绪，脾气，愿望之类，在艺术美里不是只是附属于知解力所用的普遍范畴之下，被抽象的普遍概念所支配着的，而是与普遍的东西融成一体”[②]。应当说，黑格尔这里对康德美学思想的总结是符合康德本意的，虽然康德并未对艺术美专门从对立面统一角度作深入分析。

更重要的是，黑格尔还从康德上述辩证思想出发，作了创造性的发挥。他认为从康德关于艺术美的观点出发可以推出，“艺术美成为一种思想的体现，而所用的材料不是由这思想自外来决定，而是本身自由地存在着；这就是说，自然的、感性的事物以及情感之类东西本身具有尺度，目标与谐合一致，而知觉与情感也被提升到具有心灵的普遍性，思想不仅打消了它对自然的敌意，而且从自然得到欢欣；这样，情感、快感和欣赏就有了存在理由而得到认可，所以自然与自由、感性与概念都在一个统一体里找到了它们的保证和满足”[③]。这“统一体”就是美，就是艺术美；在艺术美里，思想(心灵、理性)与自然(情感、感性)的分裂及由此带来的一系列矛盾、冲突都被消解并和谐地统一为一体了。这

① 《判断力批判》，上卷第151页。

②③ 《美学》，第1卷第75页。

也正是康德三大"批判"以《判断力批判》作为统一前两大"批判"形成的诸矛盾对立,并最终完成自己批判哲学的建构。本文开始时就讲到黑格尔是从近代哲学寻求诸矛盾的调解的方向上来考察康德哲学、美学的,至此,我们已十分清楚地看到康德哲学、美学在这方面所作的努力与所取得的成就,也看到了黑格尔正是沿着这条核心线索考察、分析、阐释与评价康德的。应当说,黑格尔对康德哲学、美学在这方面的成就是充分肯定的,对康德在近代哲学和美学"再觉醒"中所起的"转折"或"过渡"(ubergange)[①] 作用给以高度评价。

最后,黑格尔对康德美学的主要局限——主观性仍然没有放过。他指出,康德美学所达到的上述矛盾的和解,"说到究竟,这种像是完全的和解,无论就判断(按:指审美判断)来说,还是就创造(按:指艺术创造)来说,都还只是主观的,本身还不是自在自为的真实"[②]。这就是说,康德美学对诸矛盾的解决还是停留在主体诸心理功能(知性与意志通过情感——快与不快感——的桥梁所达到)的统一上,而未达到客观的、现实的统一,未实现主观与客观、思维与存在的真正统一。黑格尔认为,这是康德美学的主要局限和缺点,因为"康德把这种直接统一放在主体里面;它是一种主观的东西,或者更切当地说,一种有局限的东西;并且作为审美的统一,它的地位也就要低一些,因为它不是被概念把握了的统一"[③]。这个批评是切中要害的,它指出康德

① 《美学》,第1卷第69页,朱光潜先生译为"转变",笔者据1986年德文版《黑格尔全集》第13卷第83页原文改译。

② 《美学》,第1卷第75—76页。

③ 《哲学史讲演录》,第4卷第299页。

哲学、美学在近代哲学解决诸矛盾方面仅仅迈出了第一步，因而是不彻底的，有待于后继者的进一步努力；同时，也流露出黑格尔对康德把审美判断力看成知性概念与实践意志的“统一体”，即实际上把审美看成高于单纯认识或单纯道德的观点是不同意的。因为在他看来，审美的统一乃是基于情感(感性)的统一，比之于理性概念的统一要低一层次，因此黑格尔《美学》中，审美是通向理念的三种认识方式(艺术、宗教、哲学)中最低级的感性认识方式。

在对康德哲学、美学作了全面考察、批判的基础上，黑格尔明确指出：“对于了解艺术美的真实概念，康德的学说确是一个出发点，但是只有把康德的缺点克服了，我们才能凭借这种概念去对必然与自由、特殊与普遍、感性与理性等对立面的真正统一，得到更高的了解。”① 显而易见，黑格尔美学是非常自觉地以康德哲学、美学为出发点的，但他决心要克服康德哲学、美学的主观性缺点，真正把诸矛盾的统一转移到他那自在自为的理念自运动的客观性基础之上，以求对艺术和美的本质获得“更高的了解”。

第二节　对费希特和浪漫派美学的批判

黑格尔对费希特和浪漫派思想的批判，同对康德的批判一样，也是其对前驱者美学批判的重要一环。

费希特是有系统的哲学理论的。他的“自我”哲学对当时的

① 《美学》，第1卷第76页。

浪漫派文学、美学思想启示极大，给它提供了哲学思想的基础。黑格尔对浪漫派美学思想的批判是严厉的，他因此而追溯到其根源——费希特的哲学、美学思想，也做了深刻的批判，但他将费希特的思想与浪漫派的观点作了明确的区分。

一 对费希特"自我"哲学的批判

在《美学》中，黑格尔着重批判了以弗·施莱格尔为代表的浪漫派的"滑稽"(ironie，亦译"讽刺")说，并明确指出了费希特"的学说和'滑稽'说的一个倾向之间的密切关系"，批评费希特"把'自我'——当然只是完全抽象形式的'自我'——看作一切知识、一切理性和一切认识的绝对原则"[①]。显然，黑格尔认定浪漫派的"滑稽"说的思想来源是费希特的"自我"哲学中的抽象、形式、消极的方面。

费希特的"知识学"的全部出发点和基础就是绝对同一的"自我"，这是无条件的、不可证明或规定的前提。其知识学的第一原理是自我首先"设定"(setzen)自我(即自我＝自我，A＝A)，此原理的真正涵义是"自我"(意识)的绝对同一性和先验性；其第二原理"自我"对设(entgegensetzen)"非我"(非我不＝自我，－A 不＝A)，即由已设定了的绝对同一的自我再"对设"一个自己的对立面(否定自己的)非我，这是由第一原理直接推演出来的；第三原理则是自我在自我之中对设一个可分割的非我，以与可分割的自我相对立，也即可分割的自我与非我是在绝对同一的自我之中的对立，它们既是对立的，又统一于更高的绝

① 《美学》，第1卷第80页。

对自我(绝对同一)之中。据此三条原理,费希特将一切都置于自我之中,由自我推导,构造出整个世界;他并抛弃了康德的物(自体)概念,将康德的二元论改造为一元论的主观唯心主义哲学。

对于费希特的"自我"哲学,黑格尔作了全面评价,既有肯定,又有批判。他首先肯定了费希特哲学提出了将自我作为哲学的最高的具有统一性的原则,这一点比康德前进了。黑格尔指出:"康德哲学中缺乏思想性和一贯性的地方使得他的整个系统缺乏思辨的统一性,这一缺点为费希特所克服了。"① 费希特提出了"自我"范畴作为整个哲学的绝对原则、出发点和贯穿思路,"他把自我当作绝对原则,因而必须表明宇宙的一切内容都是自我的产物,而自我同时即是它自身的直接确定性"②。他确实努力贯彻和证明这一原则,"费希特掌握的是绝对的形式,换言之,绝对形式就是绝对的自为存在"③。这种努力受到黑格尔的高度赞扬:"费希特哲学的最大优点和重要之点,在于指出了哲学必须是从最高原则出发,从必然性推演出一切规定的科学。其伟大之处在于指出原则的统一性,并试图从其中把意识的整个内容一贯地、科学地发展出来,或者像人们所说的那样,构造整个世界。"④具体来说,康德的《纯粹理性批判》从逻辑学里搬来诸逻辑范畴,用列举范畴的经验方法来统率、整理经验材料(现象界)而未坚持从统一、绝对的自我出发来推出一切。黑格尔认为"这实在是一种极其非哲学的、不正当的作法"。而"费希特不像康德那样作了一些列举(范畴)的工作,因为他从自我开始;这是他的伟大之处","他要求从自我中推出,构成各种思维规定,并且试图完成这项工作",因此,在黑格尔看来,与康德相比,"费希特前

①②③④ 《哲学史讲演录》,第4卷第309、310、309、311页。

进了一步，这是他的功绩”①。

在肯定费希特自我哲学以“自我”这个统一、一贯的绝对原则作为出发点和全部基础的同时，黑格尔也对自我哲学的缺陷、矛盾进行了深入的批判。

第一，指出自我哲学的主观性局限。黑格尔认为费希特提出了自我的最高原则，但他“只是对这个原则加以片面性的发挥：自我始终是主观的，受一个对立物牵制着的。而自我的实现只是以有限性的方式向前迈进”②。因为费希特的自我“设定”非我，又与非我对立，自我与非我互相限制，原先作为绝对出发点的自我在认识或实践时就成为有限的了，这与原先的绝对自我又相矛盾了；而且自我对设的非我（客体）成为自我的限定，本身表明作为出发点的自我又只是主观的自我，而非超越主客体的绝对自我。在黑格尔看来，这种自我的主观性是极大的局限性。

黑格尔认为，费希特想建立一种排除外部经验材料的完整的理性哲学的愿望是好的，但他采取的却是“一个偏颇的观点”，他“陷于科学上的旧观念”，“从一些这种形式的原则”出发，其“推演出来的实在就会同它对立”，成为“他物”而非它“派生出来的了”，于是，这样的原则就“只是对它自身的绝对确信，并没有真理性”，以“自我”这种确信为基础，“进一步推出的东西就也是主观的，这种（主观的）形式便无法排除掉了”③。这正是费希特哲学无法摆脱主观性局限的原因。

同时，黑格尔认为费希特未能把自我的原则上升为理念，即自在自为地运动着的精神实体，它在自身中把自我与非我（主体与客体）统一起来，达到思维与存在的真实统一，“费希特没有把

①②③ 《哲学史讲演录》，第4卷第313—314、310、312页。

这个原则理解为理念,而仍然把它理解为我们在寻求知识的活动中的意识,因此他仍然停留在(自我这一原则的)主观性形式上,这种主观性形式没有达到理性的理念"①,没有达到思维与存在、主体与客体的真正统一,未能达到真正的绝对知识。

第二,指出费希特的自我"统一"实际上只是一种达不到的信仰。黑格尔认为,费希特从自我意识出发设定了非我(客体),这是正确的,但并未解决"对方(非我)如何返回到绝对的自我意识"的问题。因为他实际上承认非我一旦设定,就成为无条件的、自在的东西,这就与康德的"物"相近了,又陷入二元论的困境;同时,在认识和实践中,"由于自我设定非我,肯定的自我就必须限制其自身","非我便落得作为自我的阻力",这样就难以真正"返回"自我意识了。所以,"尽管费希特力图解除这个矛盾,但是他仍然没有免除二元论的基本缺点。因此矛盾并没有得到解除,而那最后的东西只是一个应当、努力、展望"②。"应当"返回自我意识而返回不了。

费希特从理论理性和实践理性两方面论述自我的否定与返回的辩证运动。但黑格尔认为,他在这两方面都只停留于"应当"。

先看理论理性。费希特是按"理想原则"③由自我设定非我的,他把非我看成对自我意识(思维)的限定,从而把人的思维看成有限的。在黑格尔看来,这是不对的,因为"人之所以无限,正在于思维。当然也有抽象的无限性,但抽象的无限性也仍然是有限的。但是尽管这样,(真的)无限性专保持在自身中。现在费希特说,自我是无限的,是能思维的,但却发现自己与一个非我相

①②③ 《哲学史讲演录》,第4卷第313—329、320、323页。

联系。这是一个矛盾。(这个矛盾费希特诚然努力想予以解除，但他仍然没有摇动这种二元论的错误基础。费希特所达到的至高无上的东西只是一个应该，并不能解决这矛盾。)应该是绝对自在、绝对自由的自我，现在据称却又在他物里”，这样需要不断扬弃限制，势必“陷于恶的无限性”①。因此，费希特的绝对自我，在理论理性里仍只是“应该”达到而实际达不到的东西。

再看实践理性。费希特认为在理论理性中的上述矛盾在实践理性中“应该打破，自我应该是唯一能动者。对方、无穷的阻力应该被扬弃；自我应该得到解放”②。但是，黑格尔指出，实际上费希特的自我设定活动同样不直接关涉到自己，而是关涉到一个与自身相对立的非我，他“就停留在对立中只是把对立的形式看成自我中的两个方向”，自我“必须按照我的自由去规定那对立者、非我”；“但是在自我的规定以外，同一的非我永远重新出现”，这样自我即使不断设定对方的界限，“但是永远存在着一个达不到的彼岸”，“因此，从实践的范围看来，终极的东西在于自我的活动是一种仰望、努力，——这与康德所谓‘应当’是同样的东西”③。

根据以上两方面，黑格尔认为，费希特的“自我只是纯全在对立中受到规定，自我只是作为意识和自我意识，而自我意识并没有超出意识，更没有达到精神”④，没能返回到绝对自我。他的结论是，费希特未能达到自我与非我、主体与客体的真实统一，而“只是一个应当，一个目标，信仰”，“费希特的哲学只认识到有限的精神，不认识无限的精神，不认识作为普遍思维的精神”，“关于绝对统一的知识被他理解为对于一个道德世

①②③④ 《哲学史讲演录》，第4卷第324、327、327、328页。

界秩序的信仰"[①]。

第三,指出费希特的"自我"哲学被浪漫派作了片面的发挥和引申,成为浪漫派美学思想的哲学根据。上面讲到,黑格尔认为费希特自我哲学的要害在于未能真正解决自我与非我的矛盾,在于把最后的目标放在应当、努力、仰望、信仰上。而当时以弗·施莱格尔为首的浪漫派"曾把这种无限的仰望看成美和宗教情感里的至高无上的东西",所谓"滑稽"("讽刺"),"就是与此相联系的"[②]。黑格尔还指出,费希特哲学这种自我与非我无限仰望的"统一或精神后来在各种诗意的和预言式的、仰望式的倾向里,以夸大的形式表现出来",这些"夸大的形式"就是浪漫派诸代表人物的美学思想,"这些倾向却是从费希特的哲学里引申出来的"[③]。需要指出的是,黑格尔对浪漫派的批判虽然溯源到费希特,但还是将两者作了严格的区分,认为前者只是后者的消极方面的片面引申,而非费希特哲学本身直接等同于浪漫派的哲学、美学思想。

二　对弗·施莱格尔倡导的"滑稽"说的批判

对于弗·施莱格尔与其兄威·施莱格尔倡导的浪漫派文艺,黑格尔并不全盘否定。他肯定他们虽缺乏哲学思辨装备,"但是由于具有批评的才能,他们接近了理念观点,并且以直率的语言和革新的勇气……向传统的看法进行了尖锐的攻击,因此他们在各门艺术里都倡导了一种新的判断标准和新的观点,比他们所攻击的那些看法确实要高明些",而且他们还热情宣扬长期

①②③　《哲学史讲演录》,第4卷第328、329、320、335页。

被忽视的意大利和荷兰的古画、史诗《尼伯龙根之歌》及印度的诗歌、神话等，所以"我们应当承认他们在这些方面有很大的功劳"①。

但是，黑格尔对弗·施莱格尔提倡的"滑稽"("讽刺")说则给予全面、深刻的哲学批判，并将之与费希特的自我哲学联系在一起考察，认为它是"与费希特哲学相联系的主要形式"② 之一。

黑格尔指出，"费希特的主观性观点带着以非哲学的方式发挥出来的倾向，所以这个观点的完成依靠着一些属于感觉的形式"③，施莱格尔的"滑稽"论即属这种"感觉的形式"。在他看来，施莱格尔"'滑稽'论的更深的根源是菲希特(按：即费希特)的哲学"④。如前所述，黑格尔认为费希特的自我原则只停留在主观形式里，它设定非我，造成对自我的"限制或阻力不断地产生出来。自我对这限制起反作用，企图使自己得到安静；安静应该是具体的，但它只是一种消极的安静。这种形式——讽刺(按：即"滑稽")——以弗里德里希·封·希雷格尔(按：即施莱格尔)为倡导人"⑤。这就是说，施莱格尔的"滑稽"论乃是费希特的自我哲学的消极发展的形式，施莱格尔"始而按照自己的方式去发扬它，终于脱离了它"⑥。

黑格尔从费希特的"自我"切入，从三个方面层层递进，批判了施莱格尔等人的"滑稽"说如何把费希特的"自我"从消极方面加以引申并推至极端，而陷于谬误的。

---

① 《美学》，第1卷第79—80页。

②③ 《哲学史讲演录》，第4卷第335页。

④ 《美学》，第1卷第80页。

⑤ 《哲学史讲演录》，第4卷第336页。

⑥ 《美学》，第1卷第80页。

第一,黑格尔指出,"滑稽"论赖以成立的哲学基础是费希特的"自我"论,而费希特"把自我——当然是抽象的形式的'自我'——看作一切知识、一切理性和一切认识的绝对原则"①。就是说,这个出发点的"抽象"和"形式",就包含着"自我"被"滑稽"论作消极、片面、错误地引申的隐患。

第二,黑格尔认为,由于"自我"的这种"抽象"绝对性,因此,一方面,一切内容都在其中被否定了,特别"一切积极的内容都淹没到这种抽象的自由和统一里面被消灭了",另一方面,一切对"自我"有意义的东西"也只有通过'自我'才存在",同样,"'自我'也可以把它消灭掉"②。"滑稽"论正是利用这一点无限抬高"自我"而贬低、否定一切在法律、道德、宗教等领域有价值、意义的东西。因为既然"一切东西都只能看作由'自我'的主观性的产品","'自我'就成为一切事物的主宰","这就无异于把一切自在自为的东西都看成只是一种显现(外形)",看成"只是一种由'自我'而来的形影,完全以'自我'的权力任意自由摆布",于是,"这种'自我'本身就已经是一种绝对自我了"③。显然,费希特的抽象的"自我",被施莱格尔等人从消极方面利用、引申、发挥并推到极至,蜕变成把一切有价值、意义、本身自在自为的东西都降低到听从其随意摆布的"显现"(外形)那样一种凌驾于一切之上的"绝对自我"。这种绝对自我实际上已远离了费希特知识学的"自我"绝对原则。

第三,黑格尔进一步揭示,"滑稽"论的"自我"的活动也只是显现(外形)。因为这种"自我"作为有生命的活动的个体必然要

①② 《美学》,第1卷第80页。

③ 《美学》,第1卷第81页。

通过表现自己为现象而实现自己,"就美和艺术来说,这种自我实现的意思就是:他要作为艺术家而生活,要按照艺术的方式去表现他的生活"。但如按"滑稽"论,自我的一切活动和实现"对于我只是一种显现(外形),它们所取的形状完全由我支配时,我才是作为艺术家而生活着"[①]。黑格尔分析道,在"滑稽"论看来,对自我的实现及其内容,"我所抱的却不是真正严肃的态度",不是"有实体性的旨趣"的"真理、道德"等内容,相反,"艺术家就是自由建立又自由消灭一切的'我'",一切"只显现为由我自己创造并且可以由我自己消灭的显现(外形)","除掉'我'的赋与形式作用外,一切事物都没有意义";"自我""能把凡是人所认为珍贵、尊严和神圣的东西看成只是他自己随意创造的产品,他可以随意说它们有或是没有意义,有或是没有确定的充实的内容";这种"滑稽艺术家"对一切有实体性的东西、"以及对自在自为的普遍的事物的关系,都看成虚幻的,他对这一切都抱着滑稽(即"讽刺")的态度"[②]。至此,黑格尔通过三层剖析,揭露了施莱格尔如何将费希特的"自我"转化为"滑稽"的真相:"它就是自我集中于自我本身,对于这自我,一切约束都撕破了,他只愿在自我欣赏的福境中生活着。"[③]施莱格尔的"自我"已完全脱离了费希特的还努力追求、"仰望"实体性、精神性的绝对自我,而堕为对一切有意义、价值东西的贬抑、否定、嘲讽的自我,呈现为把一切看得虚幻,无意义的滑稽态度。

接着,黑格尔又从两个方面进一步批判、剖析了滑稽态度。(1) 黑格尔指出,"滑稽"论把一切客观真实的、自在自为的、道

① 《美学》,第1卷第81页。

②③ 《美学》,第1卷第81—83页。

德的东西都看成虚幻无聊的，而认为有价值的仅仅是“自我”本身的主体性，但“这主体性其实也就因此变成空洞无聊的”；(2)这种“自我”在“自我欣赏”中仍得不到满足，也“渴望”寻找一些有实体性的旨趣，但又“毫无能力自拔于这种空虚”，无法离开这种孤独自闭的情况，摆脱这种未得满足的抽象的内心生活，因此他就患了一种“精神上的饥渴病”和“病态的心灵美”。这就是“滑稽”态度引导自我所必然走向的结局。应当说，黑格尔用“病态的心灵美”和“精神上的饥渴病”来概括、描述浪漫派的“自我”的特征是十分恰当、准确的。值得注意的是，黑格尔又一次点出“这种病也是从费希特哲学产生出来的”[①]，也即点出了它的思想来源。前面已讲到，在费希特哲学中，“从实践的范围看来，终极的东西在于自我的活动是一种仰望、努力”[②]，一种渴望达到又无法达到的“应当”，这在精神上、心情上与施莱格尔“滑稽”论鼓吹的“自我”活动同样只能导致一种“饥渴病”。当然比起费希特来，施莱格尔的“自我”已深深堕入无实体性和道德性、无意义和价值的空虚无聊之中，而这决非费希特所希望看到的。

最后，黑格尔还从艺术上批判、清算了施莱格尔的“滑稽”论，他说，“滑稽艺术家”在创造艺术作品以表现“自我”的主体性时，特别是在创作诗时，其创造的“原则还是把神圣的表现为滑稽的”。这就是说，“作为天才的个性来说，就是高贵、伟大、辉煌的东西的自毁灭；因此就连客观的艺术形象也还只是表现绝对主观性的原则，凡是对人有意义有价值的东西都被表现为在它们自毁灭过程中变为空无”。黑格尔着重具体分析了这种艺术上

① 《美学》，第1卷第81—83页。

② 《哲学史讲演录》，第4卷第328页。

的滑稽态度的性质。(1) 它"对法律、道德、真理"直至"最高尚最优美的品质"都"不持严肃态度",而将之看成"空幻的",在通过艺术形象表现这种品质的同时也就否定、毁灭了这种品质,实质上"这种滑稽对它自己也采取了滑稽态度"。(2) 这种"滑稽"("讽刺")形式上与喜剧原则相似,实际上有本质区别。在黑格尔看来,"喜剧只限于使本来不值什么的,虚伪的,自相矛盾的现象归于毁灭",也即把无价值的东西毁灭给人看;而"滑稽"则如前所述是把有价值、有实体性的东西写成空虚无聊的因而实际上加以否定和毁灭,因此,"滑稽的和喜剧的在本质上的分别就在于被毁灭的那东西的内容究竟如何"①。凡毁灭的是无价值的内容,就属喜剧的,凡毁灭的是有价值的内容,则是滑稽。(3) 滑稽原则是庸俗的、非艺术的,违背艺术原则的。黑格尔尖锐地指出:"如果把滑稽态度作为艺术表现的基调,那就是把最不艺术的东西看作艺术作品的真正原则了",其结果必然是,"第一形象平滑呆板,其次是内容意义空泛,……第三就是……精神上的饥渴病和心情上的未经解决的矛盾"。这三个弊病即使在艺术上也是站不住的,是不符合群众的鉴赏趣味的,"群众所不喜欢的正是这种庸俗,这种既平滑而又缺乏性格的东西","人们喜闻乐见的却是丰富而真实的旨趣,以及忠实坚持人生重大理想的性格"②。

黑格尔对弗·施莱格尔的"滑稽"说的上述批判是深刻、尖锐的,在当时是振聋发聩的。黑格尔并将这种批判上升到哲学高度作了如下概括:"主体(按:即"自我")知道自己在自身内是绝

① 《美学》,第1卷第84—85页。

② 《美学》,第1卷第85页。

对，一切别的东西在主体看来都是虚幻的、由主体自己对正义、善等所作出的种种规定，它也善于对这些规定又去一个一个加以摧毁。主体可以嘲笑自己，但它只是虚幻的、伪善的和厚颜无耻的。讽刺(按：即“滑稽”)善于掌握一切可能的内容；它并不严肃对待任何东西，而只是对一切形式开玩笑。”①

三　对浪漫派其他代表人物思想的批判

黑格尔在重点批判弗·施莱格尔倡导的“滑稽”说的同时，对浪漫派中受费希特的影响的其他代表人物的哲学、美学思想也进行了简要的审视和批判。

首先是施莱尔马赫(F.Schleiermacher)。施莱尔马赫是近代解释学的重要代表，在哲学上也受到费希特影响。但他把“自我”推向了宗教的境界。他认为宗教是人(自我)的内心感觉。是人绝对依赖于神的感情，通过对变动不居的非我(世界)的个别性特殊性的认识，就可以认识到将变动不居的个别世界统一起来的神——上帝。黑格尔将施莱尔马赫这种宗教观概括为“自我在特有的世界观的主观性、个别性里，找到了它的最高虚幻性——宗教”②。施莱尔马赫的这种观点表现在诗学、美学上便是认为艺术只表现“自我”个别意识的真实，真正的诗只呈现“内心的意象(das inner bild)”，而得不到知识和真理。这实际上排除了诗、艺术与概念、理性、认识、真理的关系，把诗看作完全是自我意识的感性直观的产物。这种观点理所当然也遭到黑格尔的

① 《哲学史讲演录》，第4卷第336页。

② 《哲学史讲演录》，第4卷第376页。

批评。黑格尔认为，在施莱尔马赫那里，“教养的精神已经放弃了这个理智世界，不复承认任何异于自我意识的东西了。于是按照这个原则，那活生生的精神本质已被移置到自我意识之内了，而自我意识想要直接地从自身内认识精神的统一性，并且想要以诗的，或至少预言的方式在这种直接性里认识这种统一性”；而“所谓诗的方式，是通过直观、而不是通过概念直接地认识绝对者的生命和人格的方式”，“而它用诗的方式所表达的乃只是对自我意识固有的生命的直观”①。很清楚，施莱尔马赫的“诗的方式”（即艺术的方式）是排斥概念、理性的介入的，是一种神秘的对内在生命的主观的感性直观。这与黑格尔哲学、美学追求艺术（包括诗）用感性方式观照、认识客观理念、真理、绝对精神是大相径庭的。把诗与真理、概念、精神绝对对立起来的观点，是黑格尔一贯反对的。他认为，只有“真理是绝对的运动，由于真理是诸多（精神）形态的运动，宇宙是诸多精神的王国，所以这种运动的本质是概念，每一个别形态的运动的本质也同样是概念；概念就是它们的理想形式”，而决不是施莱尔马赫那种个别“自我”的感性直观，决不只是“自己独特的行动、生命和自我感”；他并揭示施莱尔马赫所谓的“诗”乃“是摇摆于概念的普遍性和现实形态（或形象）的规定性和无差别性之间的，……既不是诗，也不是哲学”②。

此外，他还批评施莱尔马赫所谓的“预言方式”，“实际上是属于信仰的范围”，属于宗教，在这种方式下，自我意识“没有把自己理解为自我意识，而是把绝对本质放到认识之外，放到自觉

① 《哲学史讲演录》，第4卷第336—337页。

② 《哲学史讲演录》，第4卷第337页。

理性的彼岸去了。[1] 这种"宗教的主观性""对思维、真理、自在自为地存在着的客观性的绝望",而"陷于个人的情感里并在宗教里去寻求安身立命之所"[2]。

对施莱尔马赫关于自我的两种表达方式(诗的和预言的)的分析,是从另一角度批判了浪漫派的哲学与美学思想。

其次是诺瓦利斯(Novalis)。诺瓦利斯也是德国浪漫派的重要代表,在思想上也直接受到费希特自我哲学的影响,其观点也被黑格尔看成是"与费希特哲学相联系的主要形式之一"。如前所述,费希特哲学的最大缺点是自我老是停留于无休止的仰望之中却永远达不到真理。诺瓦利斯在这一点上步费希特后尘,也深陷于自我的主观性之中。这一点在他评论另一位浪漫派作家蒂克的小说《斯特恩巴尔特》时表现得很充分。该小说主人公的一句话完全代表了他的思想:"我们在这个世界上只能够希望(即盼望、渴望),只能够生活在意向中,真正的行动在于来世。"因此,他对这部小说的评价高于歌德的《威廉·麦斯特》。[3] 黑格尔看透了这一点,一针见血地指出诺瓦利斯"感到主观性是有缺陷的,它急迫地要求一个稳定的东西",即自在自为的、普遍、恒定的、有实体性的东西,因而也老是在向往仰慕之中,于是,"在诺瓦利斯的著作里表达了一个美的灵魂的这种向往仰慕之忱"。问题在于诺瓦利斯的"这种主观性只是停留在向往仰慕的阶段,没有达到实体性的东西,这种主观性的火焰在自身内就熄灭了,并且坚持这种观点,——在自身内纺纱织布",也即仍坚持在封

①② 《哲学史讲演录》,第4卷第337、338页。

③ 转引自勃兰兑斯《十九世纪文学交流》第二分册《德国的浪漫派》第312页,人民文学出版社1981年。

闭的自我意识和个人的内心生活里作这种无谓的向往、仰慕而不能自拔。黑格尔认为诺瓦利斯这种主观性论调过了头,“每每会到发狂的程度”。显然,诺瓦利斯的这种主观性思想同施莱格尔“滑稽”说所表现出来的“病态的心灵美”和“精神上的饥渴病”[①] 从内容到形式上都极其相似,如出一辙。

再次是梭尔格(K.solger,亦译索尔格),他也是德国浪漫派的重要哲学家、美学家和作家,在艺术上也支持施莱格尔的“滑稽”说。

黑格尔对梭尔格的哲学、美学思想是肯定中有批判,批判中有肯定,并将其与施莱格尔等明确地加以区别。黑格尔说:“梭尔格不像其余的人那样只满足于肤浅的哲学修养,他的内心最深处的真正思辨的需要使得他深入了解到哲学的理念。在这方面他认识到理念的辩证因素,认识到我所称为‘无限的绝对的否定’的那个观点:即认识到理念的活动否定了理念本身的无限性与普遍性,以便转化为有限的与特殊的东西,于是再取消这否定,因而在这有限的与特殊的东西之中把普遍的与无限的东西重新建立起来。”[②]黑格尔这段话的后面部分实际上既是对理念辩证运动过程的精确描述,也是对辩证法或辩证思维否定之否定规律的简赅概括。这里,黑格尔对梭尔格努力把自己的思想上升到理念及其辩证运动的高度是充分肯定的。黑格尔的这一肯定是有充分根据的。譬如梭尔格在《美学讲义》中论述美学基本范畴时就坚持了理念的辩证否定观点。他提出:美是理念和现象的完善统一,既和粹纯理念相对立,又和实在的现象或表现相对立;悲剧是要在现象中消灭理念反而使之突出来的理念;喜剧则

①② 《美学》,第1卷第83、86页。

是处处(包括在最平凡生活中)都要崭露头角的理念;而丑则是与美对立的、脱离了理念的独立的普通现象等。[1] 这些美学观点的确体现了梭尔格思想中追求突现理念的辩证运动的努力,他看到了理念的无限性与有限性、普遍性与特殊性的内在矛盾,并力图由此矛盾分析入手揭示诸美学范畴的内涵。

然而,梭尔格的上述辩证法是不彻底的。从上述他对几个美学范畴的界定中可见,他是从矛盾的对立即理念的否定出发去把握对象的,这固然正确无误,因为这是理念辩证运动的一个环节,但他亦仅仅停留在这仍然抽象、片面的否定中,而未通过对这种矛盾对立的取消(再否定)而达到理念的真正辩证统一。正如黑格尔所指出:"梭尔格没有从这种否定再向前走,这种否定当然是思辨的理念中的一个因素,但是如果把它了解为无限与有限的单纯辩证的骚动与解决,它就还只是理念的一个因素而不是整个理念,……梭尔格不幸早死,来不及对哲学的理念作具体的阐发。"正是这一哲学辩证法上的失误,导致梭尔格在艺术和美学上与施莱格尔的"滑稽"说有某些一致之处:"他只停留在上述的否定,这种否定与用滑稽态度去消除有限事物和本身实在事物那种活动有些类似,所以梭尔格在这种否定里见出艺术活动的原则。"黑格尔点出了梭尔格在艺术上支持"滑稽"说的哲学思想和思维方法上的根源,是很有说服力的。同时,他又将梭尔格的实际生活态度与其艺术理论上的失误严格区分开来,肯定在"实际生活中,梭尔格的性格是坚定的、严肃的、英勇的,所以不是上述意义的滑稽的艺术家,而且他由长期艺术研究所培养成的对真正艺术作品的深刻敏感也不是滑稽的";还将梭尔格

① 参阅鲍桑葵《美学史》第506—507页。

与施莱格尔等"滑稽"说的真正倡导、实行者区分开来，说"梭尔格在生活、哲学和艺术两方面都不应与上述那些滑稽说的倡导者混为一谈"①。

此外，黑格尔还对蒂克等浪漫派代表人物的观点也作了简要的批判。

总起来看，黑格尔对从费希特的自我哲学到浪漫派的哲学、美学思想的批判，是他对德国古典哲学、美学前驱者的思想进行清理和批判的重要组成部分，也是他从康德走向席勒、谢林，从主观唯心主义到走向客观唯心主义的重要一步。透过这些批判，我们已可隐约见到黑格尔美学的基本轮廓了。

第三节 对席勒、谢林美学思想的批判

众所周知，从康德的主观唯心主义美学转变为黑格尔的客观唯心主义美学，是经过了席勒和谢林这两位美学家思想作为中介的。在《美学》中，黑格尔对浪漫派美学是持基本否定态度的，而谢林与浪漫派美学关系极为密切，但黑格尔在批评浪漫派时，却有意回避了谢林，而把谢林与席勒放在一起评论，原因就在于谢林哲学、美学的客观唯心主义性质实际上成为黑格尔哲学、美学的直接起点。本节根据黑格尔的这一思想，也把黑格尔对席勒、谢林的批判放在一起考察。考察的基本理路是：(1)近代哲学、美学一直在不断寻找解决近代社会日益突出的思维与存在、心灵与自然等一系列基本矛盾的解决(和解和统一)；在美学

① 《美学》，第1卷第85—86页。

上就是要寻找这样一种统一的原则,即"艺术美要看作几种手段中的一种手段,去解决单就本身看都是抽象的心灵与自然之间的对立和矛盾,使它们归到统一,无论这种矛盾是处在现象中,还是处在主观的情感与情绪的内在现象中"①。黑格尔对席勒、谢林的批判同对康德的批判一样,也是紧紧围绕这条线索展开的。(2)从康德开始的主观性哲学、美学,如何经过席勒、谢林走向客观性美学的,他们在此重大转折中起了何种作用。

一　对席勒美学思想的高度评价

首先,黑格尔对席勒不倦的美学探索给予高度的评价。他说,席勒是一位"心灵深湛而同时又爱作哲理思考的人",他是一位诗人、艺术家,但他不满足于仅从艺术角度思考艺术,"在他的美学研究里不只是谨守艺术和艺术的兴趣而不顾它们与专门哲学的关系,而是拿哲学原则来衡量他对艺术美的兴趣",正因为他"从哲学原则出发,而且借助于哲学原则,他才能更深刻地了解美的性质和概念"。这里,黑格尔充分肯定了席勒美学研究的基本原则和方法,即从哲学原则(普遍)出发去研究艺术(特殊),从而能深刻地把握艺术和美的本质、规律。这也是黑格尔美学从理念(普遍)出发研究艺术和美的基本思路。

黑格尔认为作为一位大诗人的席勒能像哲学家一样进行美学研究尤为不易,甚至在艺术上作出了重大的牺牲。他清楚地看到,席勒的部分诗歌创作"有意地进行抽象思考甚至表现出他对哲学概念所感到的兴趣","这对艺术作品的纯朴的美并不大

① 《美学》,第1卷第70页。

利”,因而其作品有时遭到非议。但黑格尔充分理解这一点并站在时代的高度为席勒辩护,指出,“作为诗人,席勒在这一点上是代他的时代受过,但是犯这种罪过(按:指由于抽象哲理思考损害了诗作的艺术美)正是这位具有崇高心灵和深湛情思的诗人的荣誉,而科学知识也因此得到裨益”①。在黑格尔看来,时代呼唤解决心灵与自然等一系列对立和矛盾,而席勒正是不惜牺牲了自己诗歌创作方面的某些成就,换取对解决时代重大课题的某些重要推进,权衡起来,功远大于“过”,而且这对美学学科的走向科学、完善也有贡献。所以,黑格尔用“代时代受过”的论点赞扬席勒。

其次,黑格尔充分肯定了席勒在探讨艺术和美时,坚持了“整体”观点,达到了心灵与自然、理性与感性、客观与主观、形式与内容等一系列矛盾的和解和统一。他指出,席勒“早就走在狭义的哲学之前,凭他的艺术感,要求而且阐明了整体与和解的原则,用它来反对那些永无止境的抽象的思考,反对那种为职责而职责的号召,反对把自然与现实、感觉与情感看作只是一种局限和敌对因素的那种抽象的理解”②。也就是说,席勒不把心灵、理想、概念、理性与自然、现实、感觉、情感这两方面绝对地对立起来、割裂开来,作抽象的、机械的、静止的理解,而是努力用“整体”原则,通过美和艺术把这些对立面辩证地统一起来,“他证明了美是一种自然的整体”③。

黑格尔这个评价是符合席勒美学的实际的。无论在《论美书简》或《审美教育书简》中,还是在其他许多美学论著中,席勒都是集中全力探讨在艺术和美中各矛盾对立的方面如何达到和

①②③ 《美学》,第1卷第76—77页。

解、统一的。譬如在《论美书简》中，席勒明确提出整体把握的辩证思维原则，他说："为了作出某种令人满意的结论，我绝对必须把握住整体。"(第一封信)接着，席勒把美界定为"现象中的自由"、"现象中的自律"(第二封信)。他的解释是，美不涉及概念存在于现象中，显现于直观中，但又显得是自由、自律的，是一种形式上的自由或自由的形式，在此意义上，"美是不需要说明或不借助概念说明自身的形式"(第三封信)。这个观点，实际上把自然与自由、感性与理性、质料与形式、他律与自律、现象与概念等一系列对立面辩证地统一于美这个"整体"中。

特别是在《审美教育书简》中，席勒更是围绕现实中人性的分裂与寻找人性重新统一之途这个中心展开了多方面的论述。他提出，在人的有限经验存在中，人的"人格"即主体、理性、形式与"状态"即对象、世界、感性、质料两方面是分裂的，由此形成人有两种自然冲动，即理性的"形式冲动"和"感性冲动"，前者赋予感性物质存在以理性形式，使内在要求在外在世界得以实现，后者则要使抽象空洞的理性形式获得感性内容，由潜能变为实在。这两种冲动的"原始对立"需要第三种冲动即"自由的游戏冲动"来加以调解，"游戏冲动"同时消除了前两种冲动的强制，使人在感性物质方面和理性精神方面的抽象片面性被消除而"恢复自由"。席勒还指出，感性冲动的对象是广义的生活，形式冲动的对象是形象，而游戏冲动的对象就是活的形象，也就是美。而游戏冲动须靠"文化教养"的培育，文化教养同时维护理性和感性两种冲动，同时培养理性和情感(感性)两种功能，在此基础上才能形成游戏冲动，也即达到美。(第十一—十五封信)这样，席勒就是通过美和审美使被分裂为感性与理性、质料与形式、必然与自由、客体与主体、物质与精神等一系列抽象的对立面的人性重新

达于和解，恢复统一。

不仅如此，席勒还将这个哲学探讨推广、应用于现实生活。他提出人的发展可分为三种状况或三个阶段：首先是有时间性（有限）的感性的人，其次是自由的审美的人，最后是处于道德状态中（无限）的有理（念）性的人，其中审美的人是由感性的人向理性的人过渡的必由之路。（第二十三、二十四封信）与此相对应，感性的人处于权利的自然暴力的王国之中，理性的人处于神圣的法律伦理王国之中，前者是单纯的个性，后者是单纯的共同（普遍）性，都是片面、抽象的，只有在审美的人通过审美的创造形象的冲动不知不觉地建立起第三个王国即"审美王国"，使人类摆脱关系网的一切束缚，把人从一切物质的和精神的强迫中解放出来。（第二十七封信）这里且不论席勒解决现实矛盾的空想性质，仅从寻求调解诸现实矛盾，使分裂的人性恢复统一的途径而言，席勒的确在理论上做到了，即通过艺术和美来实现这种统一。黑格尔对这种辩证思想和"真知卓见"给予充分肯定，指出，在席勒的《审美教育书简》中，"席勒的基本出发点是：每一个人都有本领去实现理想的人性。代表这种真人性的是国家，国家是客观的、普遍的、正常的形式，借国家这种形式，许多个别的人团结成为一个统一整体。有时间性的人有两种方式可以和有理念性的人合而为一，一种方式是由代表道德、法律和理智之类种族共同性的国家把个性否定掉；另一种方式是由个人把自己提升到他的种族，就是由有时间性的人提升到有理念性的人。理性要求统一，要求种族共同性；自然要求杂多，要求个性，人须同时服从这两种法令权威。在这些对立面的冲突之中，美感教育（按：即审美教育）所要做的正是实现调停与和解的要求。因为按照席勒的看法，美感教育所要做的就是要把欲念、感觉、冲动和情绪

修养成为本身就是理性的，因此理性、自由和心灵也就解除了它们的抽象性，和它的对立面，即本身经过理性化的自然，统一起来，获得了血和肉。这就是说，美就是理性与感性的统一，而这种统一就是真正的真实"[①]。由此可见，席勒从理性与感性的辩证统一上把握美、界定美，已与黑格尔的美论十分接近了。或者毋宁说，黑格尔的美论直接受到了席勒的启示和影响，因此，他对席勒的论述十分赞许。

再次，黑格尔对席勒美学自觉克服康德哲学、美学的局限，走出主观主义的圈子向客观性转变的努力，给予高度评价。他指出："席勒的大功劳就在于克服了康德所了解的思想的主观性与抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现这种统一与和解。"[②]

我们知道，黑格尔对康德哲学、美学的主观性作过严厉的批判。而席勒美学是自觉从康德出发的，席勒在《审美教育书简》中坦率地承认他的基本观点"绝大部分是基于康德的各项原则的"[③]。但是，可贵的是，席勒从康德出发而没有拘守康德的主观性立场，而是力图超越之。

在《论美书简》中，席勒鲜明地提出与康德主观性原则相反的先验客观性原则，即"客观地提出美的概念和从理性的本性出发完全先验地证明它"(第一封信)的原则。同时，他在分析了理性派、经验派美学的几种理论思维模式的基础上，鲜明地提出自己奉行"客观感性"的模式。他说："人们或者客观地解释美，或者

① 《美学》，第1卷第77—78页。

② 《美学》，第1卷第76页。

③ 见徐恒醇译《美育书简》第35页，中国文联出版公司1984年。

主观地解释美;而且,或感性——主观地解释美(如博克等),或主观——理性地解释美(如康德),或理性——客观地解释美(如鲍姆加登,门德尔松及其他完善论的拥护者),最后,或感性——客观地解释美",即席勒采用的思维模式。(第一封信)这里,席勒明确将自己的"客观——感性"方式与康德的"主观——理性"方式全面对立起来,而与另两种方式则有不同程度的相通。这种方式的特点是:一强调美的客观性,二强调美(感性与理性的统一)在(客观)感性现实中的实现。诚然,从理论上讲,席勒这种"客观——感性"方式与前述先验客观性原则有自相矛盾之处(这是他作为诗人的哲学思维的不够严密之处),但他的美学思想的客观现实性倾向则是一目了然的。

同时,席勒美学在基本框架上对康德美学既有继承,又有超越。康德的《判断力批判》把美既不划在纯粹理性(知性认识)领域,又不划在实践理性(道德意志)领域,而是放在作为主观合目的性的判断力的情感(快和不快)领域,作为沟通、调和前两个领域的中介。席勒则不然,他一方面继承康德,把理性分为理论理性和实践理性两大部分,另一方面又不同于康德,把理论理性进一步区分为合乎理性的概念(逻辑判断)归于"真",和类似理性的直观(目的论判断)归于"完善"两小部分,又把实践理性也区分为意志自由活动(道德判断)归于"善",和类似自由的不自由活动(审美判断)归于"美"两小部分。这里,他把康德的知、情、意三分法改为用四种判断(逻辑、目的论、道德、审美)贯穿的四分法,并且明确把美和审美归入"实践理性"范畴,这就使美学不仅跳出传统的认识论范围,也跳出了"主观合目的性"的主体心意状态的范围(康德),而进入了实践行为的范围,即客观现实的范围。据此,席勒在《审美教育书简》中认为,"美固然是形式,因为

我们观赏它;但它同时又是生活,因为我们感觉它。总之,一句话,美既是我们的状态,又是我们的行为"(第二十五封信)。这就是说,美就在主观与客观、思维与存在的现实的统一中。前面已经讲到,席勒是想通过艺术和审美来现实地改造外在世界,改造人性,把感性的人提高到理性的人,以解决日益加剧的社会矛盾。这也可见,席勒已不局限于康德把美和审美关在主观性的狭隘圈子内,而是力图用艺术和审美来解决客观现实矛盾。这虽然只能是空想,但毕竟体现了席勒美学克服康德美学主观性的缺陷,顽强地转向客观性的努力。这种努力完全符合黑格尔用客观理念统一自然与心灵、感性与理性、必然与自由、特殊与普遍等矛盾对立的基本思想,在某种意义上,为黑格尔美学体系的建构提供了可借鉴的思路。

因此,黑格尔很欣赏席勒美学的这种客观性、现实性转向,他说:"席勒把这种普遍性与特殊性、自由与必然、心灵与自然的统一科学地了解成为艺术的原则与本质,并且孜孜不倦地通过艺术和美感教育把这种统一体现于现实生活。他又进一步把这种统一看作理念本身,认为它是认识的原则,也是存在的原则,并且承认这个意义的理念是唯一的真实。"[①] 换言之,黑格尔认为席勒的美学思想已达到自在自为的理念的水平,达到了客观真实的高度。由于席勒不是职业哲学家,黑格尔对席勒美学的客观、辩证性主要是肯定,而未对其哲学理论上的不足细加批判。即便如此,我们已可看到,席勒美学在克服康德美学的主观性缺点,把德国古典美学转到客观性方向方面,起到了关键的作用,黑格尔也正是在这一点上对席勒美学给予了较高评价。

---

① 《美学》,第1卷第78页。

二 对谢林美学思想批判

在德国古典美学由主观转向客观的过程中，另一位举足轻重的人物便是谢林。谢林的哲学、美学一方面是对席勒美学的进一步推进，另一方面则是对费希特主观唯心主义的批判、改造，由此建立起客观唯心主义的“绝对”、“同一”哲学。

谢林的哲学生涯变化很大，前后判若两人。他年轻时创立自然哲学时期是最有创造性和生气的时期，完成于中期的《艺术哲学》仍保留了早期的许多优点。而到晚年则沉湎于神学唯心主义。恩格斯赞扬谢林年轻时“产生过帕拉斯类型的光辉思想”，“他自由地、无畏地航行于开阔的思想海洋”，“青春之火在他身上化成了热情之焰”①。

黑格尔指出，“谢林在近代成了自然哲学的创始人”②。谢林的自然哲学把自然界有限的万物看成是无限的客观精神的产物，把全部物质看成是统一(同一)整体，而这整体是通过对立统一不断发展的。自然实质是由精神本质(“理智”)的对立统一的运动、发展而形成的，在物质中呈无意识的，发展到人则意识到自我，这一过程也是生命的矛盾统一的运动过程。对这些客观唯心主义的辩证思想，黑格尔认为比康德、费希特的主观唯心主义进了一步，因为在谢林看来，“在具体的统一里，有限的东西并不比无限的东西更真实，主观的理念也并不比客观性更真实”，“具体的统一只能说是一种过程，是一个命题里的有生

① 《马克思恩格斯全集》，第41卷第265页。

② 《哲学史讲演录》，第4卷第345页。

命的运动"[1]；同时，作为哲学研究对象的实体，"既不是斯宾诺莎的形式的联合(按：指思维与广延、主观与客观无运动的联合)，也不是费希特那里的主观的全体(按：是绝对"自我"设定、创造一切)，而是具有无限的形式的全体；我们看见这个观点在谢林的哲学里出现了"[2]。

在谢林哲学中，这个"无限的形式的全体"就是客观精神、宇宙精神、绝对理念或"绝对"，就是世界的本原，也是一切主体(自我)、客体(自然)的本原。其中，自我与自然是同一的，都可看成是第一位的，如果从自然出发走向理智，就是自然哲学反思的对象；如果从自我出发产生出客观的东西来，就形成先验哲学的内容。看起来，似乎谢林哲学是主客观折衷的，但事实上他把绝对、本原的理念设定为客观的，所以黑格尔曾指出，费希特致力于论证"主观的主体—客体"，谢林则致力于论证"客观的主体—客体"[3]。这无疑更接近黑格尔的绝对精神观，也更易于为黑格尔所接受。

黑格尔特别肯定的是谢林哲学所包含的辩证思维倾向。前面已讲到黑格尔称赞席勒把思维与存在、心灵与自然、主观与客观等矛盾的统一看成理念本身，并承认这理念是唯一的真实；他进而指出，"因为有了这个承认，到了谢林，哲学才到达它的绝对观点"[4]。这是哲学的巨大进步，是黑格尔哲学赖以建立的前提或出发点。

---

①② 《哲学史讲演录》，第4卷第341、343页。

③ 转引自魏庄征《介绍弗·威·谢林及其〈艺术哲学〉》，见魏译《艺术哲学》，第7页，中国社会科学出版社1996年。

④ 《美学》，第1卷第78页。

对自然哲学，黑格尔肯定了“谢林的功绩并不在于他用思想去把握自然，而在于他改变了关于自然思维的范畴；他运用概念、理性的形式来说明自然”①，即用一套辩证思维的范畴，从矛盾对立和运动发展中把握、说明自然。对先验哲学，黑格尔同样肯定了其以主客观统一（差别）的“绝对”或“理智的直观”为出发点，指出：“谢林的哲学是从直接知识、理智的直观开始的”，这种“绝对无差别”的起点虽有抽象性，“但是第二步，它的内容已不复是不确定的东西……，而是具体的绝对了”②。黑格尔批评知性的有限思维“总是把有限与无限、原因与结果、肯定与否定分裂开”，“这也是旧式形而上学意识所共有的思维方式。但是思辨的思维必须既具有这种对立，又要解除这种对立”，“要抓住并坚执其统一性”③。他在谢林哲学中发现了这种思辨（即辩证）的努力。谢林在分析从自我达到自我意识的过程时指出，这过程中贯穿着限制与被限制的对立面的斗争，为要调解这种对立的倾向，就需有“第三者”或“第三种活动”即“理智的直观”来加以统一，这就是绝对，“这个直接包含着对立倾向的结合的第三者，乃是一个思想，在这思想（按：普遍性）中已经包含着特殊性了”④。据此，黑格尔肯定“在谢林这里思辨（辩证）的形式又占了上风，因而哲学也就又具有自己的独特性；哲学的原则、思维、自在的思维、理性的思维又取得了思维的形式。所以在谢林哲学里，内容、真理又重新成为主要的事情”⑤。

谢林的艺术哲学或哲学正是建立在上述具有辩证内容的“绝对”观点（或“同一哲学”）基础上的，它将艺术放在崇高的地位上。谢林的艺术哲学不以“经验的艺术”为对象，而以“自在艺

①②③④⑤ 《哲学史讲演录》，第4卷第345、347、348、349—350、348页。

术"(与"自在之物"相对应,"自在之物"为整个思辨哲学的对象)为对象,认为"经验的艺术,无非是这一艺术的体现","艺术哲学只是属艺术的高级反思范畴",只"涉及处于绝对者之中的艺术的根源",在此意义上可说艺术哲学乃是"宇宙哲学"。在此,谢林对艺术作了广义的理解,他说,"我所导出的,与其说是艺术,不如说是以艺术为形态的形象的唯一和大全。不难理解,宇宙既作为有机的整体存在于绝对者中,又作为艺术的整体和艺术作品存在于绝对者中",艺术"在绝对者中有其自在存在"①。这样,艺术成为对宇宙整体或"绝对"、"唯一"、"大全"的直观或显现,处在整个哲学的最高位置。唯其如此,"最崇高的事物就是绝对实在",而艺术能够提供"唯一的、永恒的启示","使我们对那种最崇高的事物的绝对实在性确信无疑"②;而且,面对种种生活矛盾,"能满足我们的无穷渴望和解决关乎我们生死存亡的矛盾的也只有艺术"③。谢林还说,"具有绝对客观性的那个顶端是艺术"④,"艺术是哲学的唯一真实而又永恒的工具和证书","艺术对于哲学家来说就是最崇高的东西,因为艺术好像给哲学家打开了至圣所"⑤,因为艺术能在"瞬息性中"直观,展示绝对实在,"使本质超越时间之流,使本质呈现于其纯真的存在、生命的永恒中"⑥。

对谢林赋予艺术的崇高任务和地位,黑格尔总体上加以肯定,他说,由于谢林从绝对观点上把握艺术,所以,"艺术虽然早已在人类最高旨趣中显出它的特殊性质和价值,可是只有

---

① "谢林1802年秋致奥·施桑格尔的信",转引自《艺术哲学》(上)第25页。

②③④⑤ 《先验唯心论体系》,第267—268、266、278、276页。

⑥ 《论造型艺术与自然的关系》,转引自《艺术哲学》(上)第22页。

到了现在，艺术的真正概念和科学地位才被发见出来，人们才开始了解艺术的真正的更高的任务”[1]。这个“任务”就是谢林所说的艺术能对“绝对实在”、“宇宙精神”等加以“理智”的直观，艺术是客观化了的理智直观或绝对；[2] 黑格尔后来把艺术和美界定为对绝对理念的感性观照和显现，正是谢林艺术本质观的进一步发展。黑格尔认为，有了对艺术本质、地位、任务的这一规定，美学或艺术哲学才真正成为科学。在这一点上，谢林功不可没。

但是，黑格尔对谢林的哲学、美学并不十分满意。在《美学》中，他在肯定谢林使人们开始“了解艺术的真正的更高的任务”的同时，已点出“从某一方面来看这种了解还是不很正确的”，虽然那时他未及展开，但后来在《哲学史讲演录》中，他对谢林哲学、美学这方面的缺陷进行了较深入的批判，主要的批判意见有以下几点：

第一，谢林哲学从包容主、客观无差别于自身的“绝对”或“理智的直观”（即“同一性”）出发，但这种“同一性”是抽象的，因为“真正的同一性”是具体的，是有差别而又被扬弃了差别的，哲学应对此加以逻辑的证明，谢林却未能做到。黑格尔指出，“谢林哲学的缺点在于一开始就提出了主观和客观的无差别点，这种同一性只是绝对地（抽象地）陈述出来的，并没有证明它是真理”，“在哲学研究里，人们要求对于所要树立的观点加以证明”，但谢林只从绝对，“从理智的直观开始，那我们就要满足于断言、神谕”[3]；在黑格尔看来，真正的哲学证明，“只能采取逻辑的方

① 《美学》，第1卷第78页。

② 《先验唯心论体系》，第273页。

③ 《哲学史讲演录》，第4卷第353页。

式。因为逻辑方式包含着纯粹思想。但逻辑的考察却是谢林在他的哲学阐述、发挥中所没有达到的"[1];正因为如此,"谢林的同一性原则缺乏形式(按:指辩证运动、对立统一的过程),缺乏证明;他只是初步提出这个原则罢了"[2]。

需要说明的是,在谢林提出的"同一性原则"即绝对理念中,一切对立消失了,思维与存在、主观与客观达到了绝对无差别的同一。对此,黑格尔作了肯定:"在谢林那里着重提出来的是理念本身,即真理是具体的,是客观与主观的统一。每一阶段在体系里都有自己的形式;最后的阶段就是各个形式的全体",因为这一点也是黑格尔哲学的基本点;不过谢林的"缺点在于这个理念一般以及这个理念的规定和这些规定的全体并没有通过概念自身予以必然性的揭示和发展。它缺乏逻辑发展的形式和进展的必然性"[3]。

第二，谢林哲学把美和艺术放置于绝对理念发展的顶点上，作为理念表达的最高方式。对此，黑格尔给予较严厉的批判。

前面已讲到，谢林将美的本质界定为"现实地直观到的绝对"，并论述此命题包涵了无限与有限、自由与必然、理性与感性、有意识与无意识、主观与客观等多方面的统一。这样，就把美放置到其哲学体系顶点的高度。同样，由于谢林把"绝对"与"理智直观"相对应，又把美看成艺术的基本规定，把审美直观等同于"理智直观"，因而也就把艺术放置于其哲学体系的顶点。谢林把世界分为实在和观念两大部分，观念世界高于实在世界；观念世界的总体就是哲学，哲学又与实在世界的

①②③ 《哲学史讲演录》,第4卷第353、354、371页。

三“因次”(存在、活动、存在与活动的同一)相对应，分成科学、伦理、艺术三“因次”。艺术在谢林哲学体系中处于最高地位，他认为只有艺术才能使已分裂的“同一”在更高阶段复归于“同一”(绝对)。其先验哲学是描述各级别的自我直观，而直观的目的是认识自我本身和世界；艺术恰好能通过审美直观引导我们认识到“绝对”即理念——自我和世界的本原。所以，谢林的哲学体系以美和艺术作为理念运动的最高、最后和唯一的环节(方式)。

黑格尔认为，谢林的这种艺术哲学是不能接受的。最根本的原因是，黑格尔认为，绝对理念作为世界本原是精神性的，只有概念(理性)思维才符合其本性，才能充分认识、揭示它；而艺术尽管也有精神性，但采取的是直观、想象力等感性观照方式，因而与理念的本性不完全吻合，也就不能最充分、完满地揭示、认识理念、绝对、同一性。据此尺度来衡量谢林哲学，当然大成问题了。黑格尔在引了谢林在《先验唯心论体系》中关于“理智的直观的客观化就是艺术。只有艺术品能反映给我任何别的东西所不能反映的……绝对同一”一段话后，分析道，“这种客观化的理智直观就是客观的感性直观”，而不是概念；只是想象力，而不是思维；只是艺术，而不是哲学。可见在谢林那里，艺术被理解为最内在的、最高的东西，能够把理智与现实结合为一的东西。对此，黑格尔针锋相对地批评道：“但是，艺术和想象力并不是至高无上的东西。因为理念、精神不能以艺术表现其理念的那种方式得到真正的表现。艺术永远采取直观的方式；由于采取这种存在方式、这种感性方式，艺术品是和精神不相符合的。因为像这样把最高点说成是想象力，说成是艺术，而想象力和艺术本身在主体内却只是一个次要的观点；所以这个(最高)点本身并不是主观

与客观的绝对同一。"[1] 就是说，艺术的感性直观和想象力方式，并不能充分认识绝对理念，在艺术中主客观并不能达到绝对同一，所以黑格尔认为谢林把艺术和美放置在哲学体系的顶点显然是不合适的。

在黑格尔看来，真正能充分、全面地认识、把握精神性的绝对理念的，非哲学的逻辑概念(也是完全精神性的)莫属。黑格尔承认，艺术与宗教、哲学一样，"也属于心灵的绝对领域"，但绝对理念认识自己的三种形式(艺术、宗教、哲学)中，艺术只是最低级的形式，"是一种直接的也就是感性的认识"[2]；唯有哲学，运用概念进行逻辑思维，才是"真正的思想，即理念，也是最实在最客体的普遍性，这只有在思考本身以内并且用思考(按：即思维)的形式才能掌握住"。与最高形式哲学思维相比，艺术"用感性形式来表现真理，还不是真正适合心灵的表现方式"[3]。从这个观点出发，哲学思维就要求"提高到理性的、思辨的思维"，对绝对理念应"予以(逻辑的)证明，加以概念式的把握，并不是直观或想象力范围内的事"[4]；而"谢林没有掌握住这一方面，所以就丢掉了逻辑的东西和思维"，从而把艺术看成是认识理念的最高和唯一的方式。对此，黑格尔批驳道："但是理念的最高方式，是它自己的因素；思维被概念把握着的理念是高于艺术品的。"[5] 由此可见，在黑格尔体系中，概念逻辑思维高于感性艺术观照而居于理念自发展、自认识的顶点，也就是说哲学高于艺术；而谢林则把直观放到概念之上，也即把艺术凌驾于哲学之上，这一颠倒

---

① 《哲学史讲演录》，第4卷第351—352页。

②③ 《美学》，第1卷第129、133页。

④⑤ 《哲学史讲演录》，第4卷第352、371—372页。

是黑格尔无论如何不能接受的。所以黑格尔在这个问题上是毫不让步、毫不留情的。

第三，与上述观点相关，谢林的艺术哲学把天才的地位提得极高，这也受到黑格尔的批评。

谢林从“艺术是现实地对绝对的直观”命题出发，把主客观通过艺术创造过程达到的绝对同一说成“也可用模糊的天才概念来表示”，“这样设定的产物无非就是天才作品，或者说，无非是艺术作品，因为天才只有在艺术中才可能”[1]。这就是说，能直观绝对同一的理念的只有少数艺术天才。

在黑格尔看来，谢林的天才论把绝对理念这一最高普遍性、必然性降低到个别、特殊、偶然的地位上了。他认为，谢林的天才论把天才看成理智直观的同义语，看成主观与客观的绝对同一，这“尤其显得是偶然的”，因为“从谢林的哲学看来，似乎只有有艺术才能的个人、天才或少数特殊幸运的人，才会享有这种直观。但是，哲学按照它的本性来说是能够具有普遍性的；因为它的基础是思维；正因为有了思维，人才是人”。如果把天才的感性直观（特殊性）提到绝对的高度，实际上就贬低或取消人的思维（普遍性）了，也就贬低了哲学的地位了，“哲学的原则纯全是普遍的；如果它要求一个特定的直观、意识”即艺术天才，“这就是一个特定的、特殊的思维要求了”[2]，这就失去了哲学的普遍性、必然性而陷于感性的特殊性、偶然性了。

黑格尔上述对谢林哲学和艺术哲学的批判，归结到一点，就是谢林的哲学前提和归宿不应只是对绝对理念的“直接的直观，

① 《先验唯心论体系》，第265页。

② 《哲学史讲演录》，第4卷第347页。

而应是绝对的知识"(概念、普遍性),他的"理智直观"只能是一开端,"却被当作据以出发的绝对前提","它所直观到的东西并不是一个被认识的对象"(理念),"而乃是——最多可以说——美的思想,但不是知识"①。

这样,黑格尔完成了对席勒、谢林的批判,并在他们从主观性向客观性的转变基础上继续前进,建立起最完备的客观唯心主义的哲学、美学体系。

第四节　《美学讲演录》的核心和构架

《美学讲演录》(中译本书名为《美学》)是黑格尔在批判继承前驱者思想基础上独创的美学体系,是他后期美学思想的总汇。

《美学》作为黑格尔庞大哲学体系的一个分支和组成部分,它的研究对象是确定的。该书开宗明义第一句话就是:美学的研究"对象就是广大的美的领域,说得更精确一点,它的范围就是艺术,或则毋宁说,就是美的艺术",因为它所讨论的"并非一般的美,而只是艺术的美"②。唯其如此,他把自己的美学命名为"美的艺术哲学"③。

一　核心:"理念的感性显现"说

作为一部成体系的著作,《美学》的结构是完整而谨严

① 《哲学史讲演录》,第4卷第376页。

②③ 《美学》,第1卷第3、4页。

的。它有自己的中心思想和贯穿线索，有独特的主干和分支。其核心就是“理念感性显现”说。在某种意义上可以说，《美学》全书就是“美是理念的感性显现”这一中心定义的生展与衍化。

所谓理念，如前所述，是创造世界、认识世界的精神实体或本体，也是这种创造和认识的运动过程。黑格尔说，“理念就是思想的全体”，就是世界的本质，“因此理念也就是真理，并且唯有理念才是真理。本质上，理念的本性就在于发展它自身，并且唯有通过发展才能把握它自身，才能成为理念”①。而所谓“发展”，就是由自在到自为、由“潜在”变“实在”的过程。理念行程的开端，是抽象的概念，其普遍性和无限性的内容只是潜在着的，在发展过程中，它自我否定和分裂，转化为有限和特殊的东西，即“实在”，然后又否定这种有限化和特殊化，回复到自身，使潜在的内容完全实现出来，达到有限与无限、特殊与普遍的具体的统一。正是在这个意义上，黑格尔说：“理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一。”②

理念论是黑格尔美学的哲学基础之一。但作为《美学》的具体出发点的，不是一般的理念，而是美的理念。

什么是美的理念？黑格尔认为美的理念是艺术的、形象的理念，它“不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念”，即不是用普遍性概念来表现的绝对理念，“而是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥帖的统一体的那种理

① 《哲学史讲演录》，第1卷第25页。

② 《美学》，第1卷第135页。

念"[1]。美的观念的基本特征是具有确定的外在的感性形象，呈现为一种特殊的个别事物的形态，同时却又不停留在外在形象上，而在本质上显现着理念的某种普遍性。

据此，黑格尔对美的本质作了如下规定：

> 美就是理念，所以从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的。但是从另一方面看，就得更严格一点，真与美却是有分别的。说理念是真的，就是说它作为理念，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的。所以作为思考对象的不是理念的感性的外在的存在，而是这种外在存在里面的普遍性的理念。但是这理念也要在外在界实现自己，得到确定的现前的存在，即自然的或心灵的客观存在。真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美是理念的感性显现。[2]

黑格尔在这里告诉我们：第一，美必须真，必须符合真理，必须符合客观事物的本质和规律，这是前提。如果不真，就不可能美。第二，美又不等于真，只有真未必美。只以普遍性形式来思考和概括的哲学和科学是真理，却不美，因为它们没有感性的存在和现象。第三，只有当真理取得了外在感性存在的

---

① 《美学》，第1卷第92页。

② 《美学》，第1卷第142页，《黑格尔全集》，第13卷第151页。

形式，即当真体现于个别具体事物中时，才具备了美的可能性，但还不一定就是美。第四，只有当这种包孕着真的个别事物的外在现象（外观或形象）同它所体现的本质（理念或真理）完全统一时，即在事物的外观和现象恰好完满地体现了其内在本质和真理，而其内在本质和真理则充分地显现在外在形象中时，它才是美的。第五，也只有当这种美的事物（理念）以感性形式“直接”地呈现于意识，呈现于人的感官，成为人的感觉对象时，它才具有审美的意义，才构成现实的美。离开了作为审美主体的人，也就无所谓审美对象，无所谓美。这些就是“美是理念的感性显现”的基本涵义。这几点，除了由理念生发出美、由精神一般分化出现实个别事物这个唯心主义的根本颠倒外，其基本思想是辩证的、深刻的、正确的，的确抓住了美和审美的问题和关键。

二 《美学》的逻辑构架

黑格尔说，艺术哲学“必须从美这个理念出发”[1]，也即从“美是理念的感性显现”说出发，这当然是由他的唯心主义体系决定的。他的哲学体系从逻辑理念出发，他的美学体系则从美的理念出发。纵观《美学》，黑格尔的确是把“理念感性显现”说这一关键性命题作为全书的灵魂，从中生发、推演出全书各卷、各章节的内容，事实上成为全书的逻辑起点、贯穿线和归宿。下面试用这一核心线索简略剖析一下《美学》的逻辑构架。

---

① 《美学》，第1卷第27页。

第一卷是总论艺术美的理念或理想。其逻辑顺序是:(1) 从"美的概念"出发,论述抽象理念如何否定自己成为客观存在,然后又否定这客观存在达到概念与实在、本质与现象的统一,成为"美的理念"。这样一个三段式使抽象理念过渡到了美的理念。(2) 论述理念在转化为客观存在途中首先形成的取直接物质形态的较低级的自然美。(3) 论述理念又否定自然美而达到艺术美即"理想"。从美的理念到自然美再到艺术美,这又是一个否定之否定,是前一个三段式的深化,也可以说是第二层次的否定之否定。(4) 在艺术美部分,他从"理想"即艺术(美)理念出发,演绎出理想的规定性。理想在转化为具体艺术形象过程中也经过不断的否定和否定之否定而取得越来越具体的规定性。黑格尔对这一转化过程的叙述是从一般世界情况(时代普遍的精神背景)出发,引出人物活动的具体情境和动作情节,最后集中于人物性格。这个一般——→特殊——→个别的转化是第三层次的否定之否定,理念运动至此已具体化为生动的艺术形象了。(5) 分析在普遍理念转化为艺术美过程中艺术家的创造活动的特征、作用和地位。很明显,这一卷是从一般理论上论述理念经过一系列自否定、自运动的中介而一步一步地感性化、特殊化为美的艺术形象的过程,也即是对理念感性显现的一般历程或一般规律的概括。当然,这里勾勒的显现过程不是指艺术美形成的现实历史过程,而是指它从抽象到形象、从一般到个别、从普遍到特殊的逻辑程序。

第二卷纵论艺术的历史发展的三个类型。黑格尔是从不同时代世界观的变化来历史地把握和叙述"理念感性显现"说的。他说:"从艺术美的概念发展出一个特殊的部分,即这个概念本身所包含的本质上的分别演化成为一系列的特殊的表现形

式。"[1] 这种特殊化是对普遍理念的第一次否定。如果说第一卷中的三个层次的否定之否定都只是在纯逻辑、理论范围内的理念运动的话，那么，从第二卷起，理念运动已突破纯逻辑范围而进入到艺术作品历史生成的阶段。这里的"否定"同第一卷中的否定在内容、性质、角度方面都完全不同。这种否定或特殊化是"一种心灵性的、普遍的演进，因为先后相承的各阶段的确定的世界观是作为对于自然、人和神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的"。黑格尔的意思是，理念在感性显现途中先进入人类的精神史，经历一种时代精神（世界观）的演进，显现为每一时代对自然、人、神（整个世界）的总看法的前后相继、不断发展的历史过程。这种不同时代的世界观显现为感性艺术形象就形成不同类型的艺术。这些不同的艺术类型在性质上虽然不同，但在时间上却是相续的，而且有着从前者生发出后者的内在历史关系，所以这里的艺术类型不同于一般并列关系的艺术分类，而是显现为艺术演进中的历史类型。

如何区分艺术的历史类型呢？也就是说，如何对各时代世界观的感性显现进行历史区分呢？黑格尔仍以理念与感性形象显现这两个对立面相互关系的变化作为主要区分原则，即以"理念与形象能互相融合而成为统一体的程度"[2] 来划分艺术的历史类型。他认为，理念感性显现的第一阶段是象征型艺术，这时理念自身还抽象、不确定，还未找到显现自身的合适的形象，只能把理念粘附于自然形态的感性材料上，因而理念与形象是脱节的，表现出对形象的追求、骚动不宁、宗教神秘色彩和崇高风

① 《美学》，第1卷第91页。

② 《美学》，第1卷第90—91页。

格。理念感性显现的第二阶段是古典型艺术,此时理念已具体化,找到了与自己完全适合的感性形象,两者达到"自由而完满的协调","提供出完美的理想的艺术创造与观照"①。理念感性显现的第三阶段是浪漫型艺术,由于精神性的理念终究不满足于永远与感性形象结为一体而要回到精神,于是理念就超越感性形象,在较高阶段上又回到理念与形象的分裂。总之,象征型、古典型、浪漫型这三种艺术类型在理念与形象的关系上表现为:理念对美的概念"始而追求,继而到达,终于超越"②。这里始、继、终不仅具有逻辑顺序的涵义,而且体现为时间上先后更替的历史顺序。整个第二卷就是按照这一思路构筑起来的,它以象征型概括东方古代艺术,以古典型概括古希腊艺术,以浪漫型概括罗马帝国经中世纪到近代的艺术,从而勾勒出一部人类艺术发展史的轮廓。总起来说,这一卷叙述了理念在人类艺术历史上的感性显现过程。

第三卷是艺术门类的具体划分。黑格尔进一步探讨了理念在显现为具体艺术品时所取得的感性存在方式,即"一整套必然的艺术种类差异"③。黑格尔的思路是,理念显现的三种历史类型还是较大范围的类,因为每个历史类型的艺术中还包含许多种具体艺术样式,每一部具体艺术作品只能存在于各种艺术样式中,就像人只能存在于具体的个体中一样。所以,理念的显现还必须在感性化方向上再深入一步,这就是第二次否定。如果说,第二卷是把普遍理念特殊化为一般的艺术类型,那么第一卷则是对第二卷的特殊理念的又一次否定和特殊化,达到普遍理念与特殊理念统一的个别艺术作品的感性存在,即所谓"艺术美

①②③ 《美学》,第1卷第97、103、91页。

的个别化”,“形成各门艺术系统以及其中的类与种”。这一卷重点研究艺术的分类,即探讨“艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了的美的世界”①。

黑格尔认为,艺术的具体门类(样式)是一般历史类型(世界观的显现)的具体化、特殊化,因此两者之间存在着某种对应关系:建筑是象征艺术的代表,雕塑是古典艺术的代表,绘画、音乐、诗是浪漫艺术的代表,“各门艺术组成了艺术类型的真实存在”②。正因为有这样的对应关系,所以黑格尔在对艺术门类的具体划分和分析中也贯彻了历史发展的观点,对每一具体艺术样式也注意了历史的考察。同时,在艺术分类系统中,仍然贯穿着理念与形象、精神性与物质性、心灵性与感性等关系的变化这一区划标准。对于每门类艺术更细致的划分也是按这一基本原则进行的。这一卷可以说是理念感性显现的具体实现和完成。

以上就是黑格尔《美学》整个结构的概貌。很明显,“美是理念的感性显现”是这一庞大构架中的中心概念。由这个总概念出发,衍化和生发出包括基本原理、艺术史、艺术分类在内的完整严密的美学理论系统。而否定之否定则是这一体系逻辑结构的内在支柱。从总体来看,不从现实的、经验的艺术创造和鉴赏实践出发,而从神秘万能的美的理念出发,演化出不同级别、层次和艺术美的感性存在,其唯心主义性质是十分明显的。就是说,《美学》的基本构架是唯心的。这是由于黑格尔构筑其客观唯心主义哲学、美学体系的需要。理念论是他整个体系的命根子,所以他不得不把他的大量精湛深刻的美学见解梳理成有内在联系

①② 《美学》,第1卷第91—92、114页。

的理论系统,纳入(嵌入)他那理念发展的唯心构架之中。但是,诚如恩格斯所说:"这些结构仅仅是他的建筑物的骨架和脚手架;人们只要不是无谓地停留在它们面前,而是深入到大厦里面去,那就会发现无数的珍宝,这些珍宝就是在今天也还具有充分的价值。"[1] 下面,我们将深入黑格尔美学大厦的各个厅堂,做一番发掘清理的"觅宝"工作。

第五节　论美和审美

一　对美的本质的探索

黑格尔虽然只把艺术美作为美学研究对象,但他的体系要求他从美的理念出发,因此他必然首先要对美、美感和审美的一般本质和特征作出规定。首先看看他对美的本质的探讨。

(一) 美是主客观的统一

首先,黑格尔发展了席勒、谢林的客观论立场,批判了美在主观说,肯定了美的客观性。他对那种说美"是一种纯然主观的快感,一种完全偶然的感觉"的观点持批评态度,而认为美的理念是"自在自为地必然地"[2] 存在着的客观对象。他之认为美学是一门科学的根据之一就是有客观的美作为研究对象。如果美是纯主观的产物,毫无客观的依据和标准,也就无美学可言了。

什么是美的客观本质呢?黑格尔是按"理念感性显现"说来

---

① 《马克思恩格斯选集》,第4卷第215页。

② 《美学》,第1卷第30页。

加以阐述的。他说：

> 正是概念在它的客观存在里与它本身的这种协调一致才形成美的本质。①
>
> 正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质。②

在黑格尔看来，美包含两个客观因素：一是理念、概念；二是它的感性和个别的形象显现。两者缺一不美，"美在这种境界里……显现为客观现实"③。就是说，美取客观现实、现象、形象的外在形态，内部却体现着理念、概念、思想。美的两要素不是简单的混合或机械的并列，而必须有机地统一，否则就不美。这里，理念是客观的、绝对的，它的感性显现对审美主体来说也是客观的。所以，美不是个别审美者主观感情和臆想的产物，而是客观理念的必然结晶。这是黑格尔关于美的本质的第一层次的概括。

但黑格尔并不是机械的客观论者。他的理念、概念不是抽象、静止、孤立的客体，它同时又是能动的创造万物的主体，它是"本身包含各种差异在内的统一，因此它是一种具体的整体"④。它的内部差异、矛盾导致它自身分裂和外化，使自己的本质在感性对象中实现、发挥出来。所以，"感性显现"又是作为主体的理念自身的创造物或对象化。在这个意义上，美是主体的创造，是主体的客体化，是主客观的统一。

（二）美在自由和无限

由主体性出发，黑格尔又引出美的本质在自由和无限这样

①②③④ 《美学》，第1卷第143、130、104、137页。

一个第二层次的概括。

什么是自由？黑格尔认为，那种主观任性的自决和选择，那种出于偶然动机的胡作非为，那种对外在物质世界的依赖，都不是真正的自由。“自由是心灵的最高定性”，从内容方面看，自由一般是以理性为内容的，如达到思想中的真理和行为中的善，就是自由。但如理性内容只停留在主体内没有实现出来，便还有不自由，这就需要把内在的真与善在客观外部世界中实现出来，达到主客体、理性与感性的和解，才算获得了自由。从形式方面看，“自由首先就在于主体对和它自己对立的东西不是外来的，不觉得它是一种界限和局限，而是就在那对立的东西里发现它自己”，这样“主体也就和世界和解了，在世界里得到满足了，一切对立和矛盾也就已解决了”①。

从内容和形式两方面看，美的理念都是自由的。因为，一方面，美作为理念当然是真的和善的，具有理性内容，而同时又具备体现这理性内容的感性形式，它是理性的实现(显现)和客体化，因此就是自由的；另一方面，单从形式上看，感性形式既是理念的对立面，又是理念自己的创造物，因而理念在感性形象中如同在自己家中一样无拘无束，“因为概念是在它的‘另一面’里和它本身的统一，所以它是自由的，它的一切否定都是自确定，而不是由另一体所外加的限制”②。这样，黑格尔对美的本质的第二个规定便是自由和无限。

美在自由这样一个思想并非黑格尔的发明，整个德国古典美学，从康德、席勒和谢林，都把美建立在“自由”概念的基点上。黑格尔关于美在自由和无限的思想正是他的哲学先驱们的观点

①② 《美学》，第1卷第124、139页。

的继承和发展，是整个德国古典美学发展的必然结果。

美在自由的思想的合理之处在于：第一，它的确抓住了审美活动的根本特征。人与现实只有处在自由自在、无阻无碍、怡然之得的状态中时，才会发生审美关系，对象才会成为美。第二，它体现了审美活动中各个方面的辩证关系，如客体方面本质与现象、内容与形式的统一，主体方面感性与理性、想象力与理解力的统一，以及主体与客体、人与自然的统一。第三，它把美的本质问题和美的创造问题看成一个问题的两个侧面，这样就把美的本质问题同审美主体（人）联系起来了，实质上把美看成一种人类社会现象。这在康德还不自觉，在黑格尔已很自觉。第四，它强调了人与现实审美关系中主体的能动作用，克服了长期以来单纯从对象形式、属性去规定美的本质的片面性，开拓了美学研究的新路子。

（三）美是人的自由精神本质在社会历史中的实现

黑格尔的"美在自由"说比他的先驱们又有重要的发展。他不仅把理念（主体）和它自己的特殊化（客体）的自由统一看作美，而且有时也突破了这一唯心主义公式，而把美的本质与现实的社会的真正审美主体（人）联系起来考察，初步展现了他美学中历史唯物主义观点的萌芽。

按照黑格尔的哲学体系，人类社会本身也是绝对理念、绝对心灵自我异化、自我运动的最高阶段。理念的主体性在这阶段里就通过人的自我意识、自觉理性和对自由的追求表现出来。人就成了主体——现实的主体。美就不再是神秘理念的创造物，而同人发生了双重关系：既是人的对象化，又是人的对象。美只对人才有意义，只对人才存在。这样，美作为主客体的统一就获得了新的现实内容。这是"理念感性显现"说的抽象形式背后深藏着

的合理思想。

关于人类如何产生审美要求，主体如何需要同客体形成审美关系的问题，黑格尔有一段精辟的论述：

> 只要检阅一下人类生存的全部内容，我们就可以看出在我们的日常意识里种种兴趣和它们的满足有极大的复杂性。首先是广大系统的身体方面的需要，规模巨大组织繁复的经济网，例如商业、航业和工艺之类，都是为着满足这些需要而服务的。比这较高一层的就是权利，法律，家庭生活，等级划分，以及整个的庞大国家机构。接着就是宗教的需要，这是每个人心里都感觉到而从教会生活中得到满足的。最后就是分得很细的科学活动，包罗万象的知识系统。艺术活动，对美的兴趣，以及美的艺术形象所给的精神满足也是属于这个范围的。这里就有这样一个问题：联系到世界中其他生活部门，这种需要有什么内在必然性呢？……因为它们不只是借效用就能联系在一起，而是相辅相成，这个范围的活动要高于那个范围的活动；因此，较低范围的活动努力要超出本范围，只有通过较广兴趣的较深满足，原先在较低范围里不能实现的到此才得到完满的解决。这才是它们的内在联系的必然性。[1]

这段论述从表面上看，直接谈美学问题较少，实际上却是对人类审美需要的产生问题的根本见解。首先，他把人类社会生活的基本需要分为三大类：一是物质的经济的需要；二是把单个人

① 《美学》，第1卷第122页。

组成社会的家庭、法律、国家等上层建筑的需要;三是科学、文化、宗教、艺术方面的精神需要。这三类需要都是整个人类生活的不可或缺的部分。但它们不是并列的,而是有从低级到高级的发展,体现着人类需要的不断提高、人类生活领域的不断开拓和人类文明的不断发展。其次,黑格尔认为人类由对物质需要的单纯满足到对包括审美在内的精神需要的追求,根源于一种内在的原动力,即人作为主体的定性——对自由的追求,"主体方面所能掌握的最高的内容可以简称为'自由'"①。他说,在人与周围世界的关系中,首先发生的是人类生活的"自然需要"或"感性需要",即"饥,渴,倦,吃,喝,饱,睡眠"之类,它保证人类的生存和延续,是人类追求感性自由的第一步。但"这种满足在内容上还是有限的,窄狭的",人还要组成社会,这就有了家庭、国家、法律等方面的需要,这是人类追求较高自由的第二步。"但是这种自由和自满仍然是受到局限的"、"有限的",无论法律、国家,都只有片面的、个别的自由,都还处于"一种关系网"里,"受多种多样的条件的约制",仍不是真正的自由。②"再进一步走到心灵的领域,人就努力从知识和意志,从学问和品行里去找一种满足和自由"③。科学和知识是人从自在进入自由(自为)的转捩点,是人与动物的分界线,"这种由自在状态提升到自觉的知识就产生了一个重大的分别,正是这种非常大的分别才把人和动物分开"④。黑格尔认为,"无知者是不自由的",对艺术、宗教、哲学及一切文化知识的需要,"都只发源于一种希求,就是要把上述不自由的情形消除掉,使世界成为人可以用观念和思考来掌握的东西"⑤。这是人类追求自由的第三步也即最后一步。满足了这

①②③④⑤ 《美学》,第1卷第124、126、125、100、125页。

种精神的需要，人才算获得最高的自由。黑格尔的这段论述告诉我们，追求自由是人类的天性，是人类脱离动物界，并越来越清除自身的动物性成为真正的人的内在动力；审美需要是人类的最高需要——精神需要的一个方面，审美需要的产生标志着人类在从必然王国向自由王国行进中的一次飞跃，标志着人类文明的一个重要阶段的到来。

黑格尔上述思想包含着许多重要而深刻的猜测：第一，人首先要吃、喝、生存，然后才能从事上层建筑各个领域的活动；第二，经济活动、经济关系是人类社会生存的基础，上层建筑如国家、法律等只能在此基础上形成；第三，艺术、宗教、哲学等意识形态和各门科学知识系统是悬浮在人类之宫的最高层；第四，人类的社会生活是处在一种相互依赖、相互制约的复杂的“关系网”中，是上述三个方面的有机统一的整体；第五，人类的物质、自然需要是第一性的，审美和艺术等精神需要是第二性的，后者是在前者基础上产生的；第六，审美作为人类特有的精神需要，是人区别于动物的重要特征之一。这六点，黑格尔大部分没有直接说出来，是我们从他的论述中体会、引申、提炼出来的，但并未违背他的本意。这些观点，不仅在他的《美学》中，而且在他整个哲学体系中也是极为罕见的空谷足音，是他唯心主义体系外壳中包藏着的纯粹历史唯物主义的猜测，是对他“理念显现”说的背叛和突破，是他对审美发生的根本规律的探讨。可惜，这些观点在全书中只是偶尔爆发的几朵耀眼的火花，还未及照亮美学大厦的厅堂，就被“体系”的巨浪吞没了。

黑格尔既然把审美需要看作人类历史发展到一定阶段的产物，那么，他当然不把美的客观性机械地理解为完全独立于人体之外的客体属性，而是把美看成只对一定发展阶段上的人才有

意义的客观现象。因而,美是主体(人)与客体的统一,是历史的产物,是人的自由精神本质在社会历史中的实现。这就是"美在自由"说的具体应用和发挥(自由是主体精神本质的对象化和实现),也可以说,是黑格尔对美的本质的第三层次的规定。

(四) 美是人在实践中的自我实现或环境的人化

前面,黑格尔是从人类生活和发展的历史角度来讲审美产生于对自由的追求,这仅仅是"美在自由"说的较一般规定;黑格尔还从实践即人的本质对象化角度来具体阐发"美在自由"。

黑格尔说,美和艺术起于"心灵自由的需要";又说,"艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识,这就是说,他由自己而且为自己造成他自己是什么,和一切是什么。自然界事物只是直接的、一次的,而人作为心灵却复现他自己,因为他首先作为自然物而存在,其次他还为自己而存在,观照自己,认识自己,思考自己,只有通过这种自为的存在,人才是心灵"[①]。就是说,人作为自由的心灵,其自由就表现为他的自觉的能动性和创造性,他能通过自身的对象化而在对象世界中实现自己,"复现"自己,"观照自己,认识自己";人能按自己的意志创造对象世界(造成"一切是什么"),同时也就创造了人自身,发展了人的本质力量("造成他自己是什么");自然物没有对象化自己的能动性,因而只是"直接的,一次的",人却不仅有自然存在(肉体),而且能在改变、创造对象的实践活动中认识自己,获得精神自由。这是他早期关于劳动创造人的思想的另一种说法。与前期不同或者说比前期发展了的是,他把人的实践、人的本质的对象化即"心灵的自由"自觉地同人的审美需要以及美和艺术的产生问题

① 《美学》,第1卷第38—39页。

联系起来思考，提出了一些极为重要的观点。

黑格尔认为，人通过两种方式来认识自己，一种是认识方式，另一种是实践方式。这也是人与自然、环境的两种基本关系。关于实践方式，黑格尔说：

> 因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身分，去消除外在世界的那种顽强的疏远性(按：亦可译"异己性")，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实。[1]

人要改变外在事物，在外在事物中复现自己的冲动，就是人把自己的本质力量(如"内心生活"、"性格"等)对象化的冲动，也即自由冲动。人凭着这种冲动去实践，克服人与自然的异化(疏远)关系，解决人与环境、主体与客体之间的矛盾。黑格尔认为人与自然、主客体之间存在着两种和谐关系，一种是天然的未经主体活动过的"自在状态"的和谐关系，这是较低级的；另一种是"由人的活动和技能产生的"和谐关系，这是自为的、较高的关系，因为"只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的时候，自然事物才达到一种较大的完整性。因此，人把他的环境人化了。他显出那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。只有通过这种实现了

① 《美学》，第1卷第39页。

的活动，人在他的环境里才成为对自己是现实的，才觉得那环境是他可以安居的家”①，他才获得了真正的自由。这里，黑格尔把“心灵自由”说具体化为“人化的自然环境”说，把主体（人）的本质的对象（客体）化即实践，作为解决人与自然（环境）、主体与客体的矛盾的根本途径。这里没有什么神秘的东西，显露出在强大唯心体系下实践观点的萌芽。

更为可贵的是，他还把“人化的自然”的实践观点应用于美和艺术创造的本质问题的研究。他说：

> 儿童的最早的冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果，这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造（或创造自己）。②

小孩掷石的例子是人们熟知的。黑格尔意在说明：第一，实践冲动是人类的天性或特征；第二，美和艺术产生于这种实践的需要；第三，美（艺术）和美的创造的本质就在于人直观自己在“外在事物中进行”的“自我创造”，即直观自己本质的对象化；第四，美和艺术是人的“自我创造”或人的本质的对象化的一种特殊形式。值得注意的是，黑格尔已把人的这种能动的实践需要同吃、喝、男女之类自然需要——他常常也称为“实践”（低级的）——区分了开来，把人的自我创造看成属于“理性的需要”的

①② 《美学》，第1卷第326、39页。

范围。他说,人的自由理性同人与现实的两种基本关系相对应,也包括两方面,一方面是认识世界,"把凡是存在的东西在内心里化成'为他自己的'";另一方面是改造世界的实践,即把内心"这'自为的存在'实现于外在世界,因而就在这种自我复现中,把存在于自己内心世界里的东西,为自己也为旁人,化成观照和认识的对象时,他就满足了上述那种心灵自由的需要"①。在这两种"自由理性"中,实践似乎是更重要的更社会化的理性。黑格尔把实践提到理性的高度,这是他实践观的一个重要发展。在此基础上,他指出这种"人的自由理性","就是艺术……的根本和必然的起源"②。这可以看作黑格尔对美本质的第四层次的规定,也是"美在自由"说的进一步发挥和具体化。在美学史上,如此明确地把美和艺术的本质归结为人的实践、人的本质的对象化,黑格尔是首创者。这一观点,为科学地解决美学基本问题开拓了一条广阔的道路。

二　关于审美

作为客观唯心主义者,黑格尔把研究的重点放在审美对象即美的本质和必然性的探讨上是不奇怪的。因为,他认为如果单纯从个别审美主体的感觉出发,就容易陷入相对主义,不容易取得统一的标准。更重要的是,如果把美学研究变为主体审美情感(快感)的研究,就很容易堕入空洞抽象的死胡同,无助于解决美学的基本问题。所以,《美学》较少孤立地研究主体的审美心理特征,甚至全书未用"美感"一词。然而,这并不等于他忽视主体的

①② 《美学》,第1卷第40页。

审美活动。事实上,他对审美和美感问题的研究也有不少真知灼见。只不过,他更多地是把审美主体与审美对象联系起来研究而已。

(一) 审美具有令人解放的性质

黑格尔对审美特质的规定是建立在他对人与现实三种基本关系的分析比较的基础之上的。他认为主体人与现实世界的客体之间存在着三种基本关系。第一种是最低级的无心灵性的"对外在世界起欲望关系"①,人不以普遍性观念而以感性个别事物的身分对待外界个别事物,就是消灭掉(吃掉或使用掉)对象的具体存在以维持自身的生存,满足感官的自然需要。在这种实践性(较低的感性实践,不同于前面所说的较高的理性实践)的欲望关系中,一方面主体消灭了对象的独立存在和自由,另一方面主体自身也依赖于并被束缚于个别的感性事物对象中而丧失自由。主客体都不自由,自然就无所谓美和审美。第二种关系是与感性欲望关系对立的较高级的"对于理智的纯粹认识性关系",主体对对象只作认识性的观照,不直接作用于对象,更不以消灭对象的具体存在来满足感官需要,"而是要学会认识事物的普遍性,找出它们的本质和规律,理解它们的概念"②。这就把个别感性事物的存在丢在脑后,单纯探求和思考对象感性形式后面的普遍性。这样,对象虽然对主体仍能保持独立自由,但主体却须服从对象的抽象必然性和规律性,而未达到与对象的感性形式水乳交融、自由自在、无拘无束的境界,即仍未进入审美的境界。总之,无论在欲望关系上还是在认识关系上,主客体双方都是有限的、不自由的,因此不会产生审美。而"如果把对象作为美的对

①② 《美学》,第1卷第45、47页。

象看待,就要把上述两种观点统一起来,就要把主体和对象两方面的片面性取消掉,因而也就是把它们的有限性和不自由性取消掉"①,这就形成第三种关系即审美关系。

审美关系,是主体同现实对象介于实践欲望关系和理性认识关系之间的一种特定关系或中间状态。一方面,主体(人)不对审美对象起实践欲望,而让它保持独立自由的存在;同时对象也只以其感性形式诉诸主体心灵,而不以具体感性存在满足主体感官的自然需要,欲望被绝对排除了。另一方面,主体不探求对象的普遍性和本质规律,不用抽象逻辑、概念去肢解、把握对象,而让对象仍保持个别的感性形态;同时对象也只以自己个别的感性形象与主体发生观照、认识的关系,不受抽象知性的束缚,从而使主体也保持自由。总之,无论从主体还是客体来看,双方都处于排除了欲望和理智干扰的不自由状态,达到感性与理性的和谐统一。这种自由和无限的境界才形成审美的关系。黑格尔说:"无论就美的客观存在,还是就主体欣赏来说,美的概念都带有这种自由和无限;正是由于这种自由和无限,美的领域才解脱了有限事物的相对性,上升到理念和真实的绝对境界。"②在人同现实发生审美关系时,对象"不显得受我们人的压抑和逼迫",主体也不被对象的具体效用所束缚和限制;就主体内部来说,也摆脱了欲望冲动和纯理智需要的片面性,从而主体与客体、主体自身的各种关系都处于自由和谐的状态,所以"我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放,而摆脱一切压抑和限制的过程"③。正是在这个意义上,黑格尔说:"审美带

①② 《美学》,第1卷第145、148页。

③ 《美学》,第3卷(上)第337页。

有令人解放的性质。”① 显然，黑格尔这一观点直接受到席勒关于审美是介于感性冲动与理性冲动之间的游戏冲动的观点的启示。不同的是，席勒着重从主体心理角度论审美，黑格尔则更多地从主客体相互关系角度谈审美。

（二）美感的基本特征

自由、无限、解放，是黑格尔对审美性质的根本规定，也是他对美感性质的根本规定。《美学》虽未使用“美感”一词，但实际上对美感特质还是作了深入的探讨，其主要观点是：

首先，他认为美感是一种精神享受，而不是物质享受。美感不对对象起物质欲望，“把它只作为心灵的认识方面的对象”②。在这个意义上，美感居于认识活动范畴。但美感又不同于理智思考或理性认识活动，它是一种认识性（心灵性）的感觉活动。就是说美诉诸于感官，美感直接凭借感官而获得，无须经过明确的理性思考。所以美感是介于理性的思考与物质性感觉之间的精神性快感，是一种“认识性的感觉”③。

其次，美感凭自己独特的感受器官来接受外界美的信息。黑格尔认为审美“只涉及视听两个认识性的感觉”，因为眼、耳两种感官只能接受外界视听信息，而不能对对象直接起物质欲望或直接从物质上使用、享受对象，始终能保持对象的独立自由；鼻、舌、手三类物质性感官的嗅觉、味觉、触觉功能“只涉及单纯的物质和它的可直接用感官接触的性质”，因此同审美无关。

再次，美感是主体同对象处于和谐统一，主体的感性与理性活动也处于和谐统一状态时的心意状态。黑格尔一向强烈反对以快感来说明美感。当时德国有一位颇有影响的艺术理论家吕

①②③ 《美学》，第1卷第147、46、48页。

莫尔,曾把美感界定为区别于感官直接快感的一种伦理性、精神性快感。黑格尔批评这种新的"快感"说比康德还倒退了,因为康德不但区别了感官快感与精神快感,而且揭示了主观的审美判断同时又带必然性、普遍性的特点。黑格尔又比康德前进了一步,他不把美感归结为快感,不管是特殊快感还是一般快感,感官快感还是精神快感。他是从主客体关系与主体心理功能之间的关系来确定美感性质的,总的原则是理性与感性的自由统一。具体来说,一方面,美感当然只能面对个别的感性对象,从感性形象的观照中获得,这是美感的感性因素;但是"审美中欲念也退隐了"①,由于摆脱了单纯的物质欲望,美感升华到认识领域。另一方面,美感虽须依赖于感官,但并不停留于感官,而须通过对对象的感性把握上升到不确定的理性把握,即通过对象的形象认识到其背后的理念和本质,这是美感的理性因素;但这种认识并不借助于抽象的知解力和普遍的逻辑概念,即不同于明确的理性思考,"思考从概念来理解"理念,"按照它的普遍性来把它变成自为的,但是审美作用却按照它的显现着的实在来把它变成自为的"②,就是通过感性形象的特殊性、个别性来认识其背后的普遍性理念。所以,美感是主体在审美观照中既摆脱物质欲念,又不凭普遍概念,面对客体的形象与理念、现象与本质的统一把握,是介于感性功利实践与理性抽象思考之间的一种主体心理活动,是主体心理功能中感性因素与理性因素的和谐统一。

第四,美感是一种"敏感"(sinn)。黑格尔说:"在审美时对象对于我们既不能看作理想,也不能作为激发思考的兴趣,成为和

①② 《美学》,第1卷第146、161页。

知觉不同甚至相对立的东西。所以剩下来的就只有一种可能：对象一般呈现于敏感。"[1] 上面已说，美感是感性与理性统一的心理功能，这里，黑格尔就把这种介于感觉与思考之间心理功能命名为"敏感"。他说：

> "敏感"这个词是很奇妙的，它用作两种相反的意义。第一，它指直接感受的器官；第二，它也指意义、思想、事物的普遍性。所以"敏感"一方面涉及存在的直接的外在的方面，另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不把这两方面分别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。但是因为这种观照统摄这两方面的性质于尚未分裂的统一体，所以它还不能使概念作为概念而呈现于意识，只能产生一种概念的朦胧预感。[2]

比之于理性与感性统一之类比较一般的规定，"敏感"说是对美感特质进一步具体的把握和描述。黑格尔不仅创造了"敏感"一词来表示处于"审美态度"[3]（关系）中主体的心理功能和心理状态，而且还分析了这种心理功能的特点，亦即美感的特点：一是对对象的观照既包括感性形式，也包括理性内容，既包括特殊性，也包括普遍性；二是对对象把握的整体性，即对对象的理性内容与感性形式作为统一的整体来观照，不是先感性观照后理性思考或把两个过程分开，而是在感性观照同时就直接

---

① 《美学》，第1卷第166页。

②③ 《美学》，第1卷第167页。

把握对象理性内容,不再假道于概念思考。三是这种统一把握就呈现为一种"概念的朦胧预感"。这一提法是极为准确和精当的,与康德"没有概念的普遍性"有异曲同工之妙,而且更加具体化了。它表明,美感虽直接从感官接受美的信息,但不仅停留于感性处理阶段,而且有"朦胧"的理性处理参加。这种理性处理并不取概念推理形式,也不排除美的感性信息,而是通向某种不确定概念和普遍性的"预感"。当我们审美时,如看到一朵盛开的鲜花的形象,我们朦胧地"预感"到这形象指向某种普遍的内容(如旺盛的生命力、朝气蓬勃、向上、美好的生活……),但我们说不出来。这时,我们的理性活动已以"概念的朦胧预感"的形式参与审美,成为美感的一个不可分割的部分。而且,感性观照与理性处理在审美中是同时进行、融为一体的,"概念的朦胧预感"是典型的美感心意状态,也就是"敏感"。

第五,美感不但有指向普遍性的一面,也有主体差异性的一面。黑格尔是反对美的主观趣味的,因为如按主体千变万化的审美趣味来分别美丑,就"缺乏一个标准",就难以进行科学研究。但同时,他又不得不承认美感的巨大差异性是一种客观存在。他说,"美的主观趣味是没有严密规则的",如按主观审美趣味进行审美,"那么,整个自然界就无须什么挑选,就没有什么东西找不到爱好者":不但个人之间的美感千差万别,而且"推广一点去看看各民族的趣味,我们也会发现差别和对立是很大的",如"中国人的美的概念和黑人的不同,而黑人的美的概念和欧洲人又不同"①。至于美感差异性的根源以及差异性与共同性的关系等问题,作为客观唯心主义者的黑格尔就没有涉及,也不屑于涉及。

① 《美学》,第1卷第55页。

第六,美感有历史性。黑格尔既然把美看成历史的产物,把人看成劳动实践中生成的,那么合乎逻辑的推论只能是,作为人的特性之一的美感也是在历史中生成和发展的。他在谈及原始宗教与艺术合一的情况时说:"意识的感性形式对于人类是最早的,所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教。"①所谓"意识的感性形式",就是美感,就是人通过感性形式把握、认识绝对理念的审美能力。在黑格尔看来,首先,美感是人类才有的,是人类形成后才产生的;其次,美感是人类早期活动的产物,随人类发展而发展。《美学》第二卷谈原始艺术形成时也谈到了美感的历史生成问题。②

黑格尔对美感特质的研究虽然不够重视,论述也不很系统,但从上述这几点可以看到,他是真正抓住了美感的本质的。他的美感论坚持在同客体的联系中展开论述,提出"敏感"和"概念的朦胧预感"等新的美学概念,强调美感的历史性等方面都比康德推进了一步,显示了他在美学中对辩证法的娴熟运用。

第六节 论艺术美

黑格尔在《美学》中分别论及了自然美和艺术美,但他明确宣布,"艺术美高于自然美"③,自然美不是真正的美,因而他的艺术哲学"要把自然美排除于美学范围之外"④。他强调,艺术美

① 《美学》,第1卷第133页。

② 参见《美学》第2卷第23—24页。

③④ 《美学》,第1卷第5、6页。

或理想是高级形态的美,"是美的充分的体现"[1]。所以,艺术美是黑格尔《美学》研究的中心。

一　艺术美的基本特性

什么是艺术美?黑格尔关于美的定义,实质上也是艺术美的定义,所以他说:"艺术即绝对理念的表现。"[2]具体地说,在艺术中理念与它的感性表现"应该配合得彼此完全符合"。在这个意义上,艺术美是"符合理念本质而显现为具体形象的现实"。为此,他对艺术美的理念与哲学理念作了明确的区分,指出后者是用概念方式对绝对精神的抽象把握,而艺术美则是"化为符合现实的具体形象"的"具体的理念"[3]。从这一点出发,黑格尔对艺术美的本质和特征作了多方面的探讨,概括起来,有以下六点。

(一) 感性与理性的有机统一

艺术美作为美的高级形式,其首要特征仍然是感性形象性。黑格尔说,"艺术的最重要的始终是它的可直接了解性"[4],这是艺术与科学、哲学等区别的最显著标志。所谓"可直接了解性",包括着"了解"(理解)因素和"直接"因素两方面。"直接",即对象和主体之间无中介的直接联系,其形式就是感性直观的形象,"艺术永远采取直观的方式",即"存在方式"或"感性方式"[5]。对于艺术的这种"直观"方式,黑格尔解释为"感觉的表象的形式"[6]。为什么艺术取感性直观形式呢?因为艺术是"诉之于人

①②③④ 《美学》,第1卷第356、87、92、348页。

⑤ 《哲学史讲演录》,第4卷第352页。

⑥ 《哲学史讲演录》,第1卷第69页。

的感官的”，所以必须“从感性世界吸取源泉”①。由此，黑格尔把“形象鲜明性与感官性”定为“艺术作品的基本特质”②。因为只有形象才能直接为人的感官所接受和欣赏。

但是，艺术美不是纯感性的。黑格尔认为，仅有感性形象并不形成美，只有形象与理念“结合成为直接的妥帖的统一体”，充分、完满地体现了理性时，才是“理想美”③。从客体方面看，“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现”④。这里“心灵”即客观理念，艺术须使外在感性形式体现理念本质，显现内在的灵魂。从主体方面看，艺术美也不只是诉之于感性掌握的，“这一方面是感性的，另一方面却基本上是诉之于心灵的，心灵也受它感动，从它得到某种满足”⑤。这里“心灵”系指审美主体（人）的理性观念。可见，艺术的感性形式是艺术美的理念诉之于主体“心灵”（理性）的一个通道和中介，其“地位是介乎直接的感性事物与观念性的思想之间的”，它作为“感性事物本身就同时是一种观念性的东西，但是它又不像思想的那种观念性，因为它还作为外在事物而呈现出来”⑥。一句话，艺术美是感性的东西的心灵化，心灵的东西感性化，⑦是感性与理性的和谐统一。

但黑格尔并不认为这种统一的两方面是一半对一半，无主次之分的。他在说明艺术美的感性特点的同时更强调了理性对感性的决定作用。他曾把艺术的感性形象比作眼睛，而把理念比作眼睛中透射出的心灵，心灵支配着眼睛，眼睛是为心灵而存在的。他说：

①②③④⑤⑥⑦ 《美学》，第1卷第40、51、92—93、201、44、48、49页。

艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来。[①]

这样，黑格尔就从感性与理性的结合上辩证地把握了艺术美的本质，也对当时刚刚抬头的非理性主义思潮给予了抨击。

（二）内容与形式的有机统一

这是对上一个“统一”的深化。黑格尔说：“艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一个自由的统一的整体。”[②]这里“理念”指的是艺术作品的思想内容或意蕴。歌德说：“古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就就是美。”黑格尔肯定了这一说法，并发挥道，这里包括两个方面，一是“意蕴”，即“内容或题材”，是一种“内在的东西”，一种“比直接显现的形象更为深远的”东西；二是“表现的方式”，是“外在的因素”或形状。[③] 两者的统一构成艺术美。

在内容与形式的统一中，内容(理念、意蕴)是第一位的起决定作用的因素。首先，形式是由内容生发出来的。黑格尔认为，具体的理念内容“本身就已包含它采取什么显现方式所依据的原则，因此它本身就是使自己显现为自由形象的过程”[④]，换言之，有什么内容就必定产生什么形式。如他讲到古典艺术时说：“文艺中不但有一种古典的形式，更有一种古典的内容，……形式只能在内容是古典的限度内，才能成为古典的。例如拿一种荒

①② 《美学》，第1卷第198、87页。

③④ 《美学》，第1卷第24—25页。

诞的、不定的材料做内容，那么，形式也便成为无尺度、无形式，或者成为卑劣的和渺小的。"[1] 可见形式的美起于内容的美，"艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻的内在真实"，同样"形式的缺陷总是起于内容的缺陷"[2]。其次，在艺术中，内容意蕴是作品生命力的源泉，而外在形式一旦离开内容意蕴便成为无生命的躯壳。正是内容"灌注生气于外在形状"[3]和形式，使形式成为有生命的艺术美的不可分割的组成部分。再次，形式的价值不在于它的直接呈现的感性形状，而在于"指引到这意蕴"内容，它"不只代表它自己"，而是"像符号一样"代表着、显现着内容。[4]形式是表现内容，为内容服务的，丧失了内容，形式就毫无价值可言。黑格尔这些思想有力地反对了当时初起的形式主义文艺思潮和美学观点。

黑格尔的内容决定论并未否定形式的相对独立性和能动作用，他举荷马史诗为例说，把《伊利亚特》内容归结为特洛伊战争或阿恺里斯之怒，"我们或许以为这就很足够了，但其实却很空疏，因为《伊利亚特》之所以成为有名史诗，乃是它的诗的形式，而它的内容是遵照这形式塑造或陶铸出来的"。可见艺术的美首先呈现于形式，其内容一旦离开形式便无所依附、十分"空疏"。所以艺术的内容与形式相辅相成，不可分割，"只有内容与形式都表明为彻底统一的，才是真正的艺术品"[5]，才有真正的艺术美。这是黑格尔成功地应用辩证法的一个范例。

（三）普遍与特殊、一般与个别的有机统一

---

① 《历史哲学》，第111页。

②③④ 《美学》，第1卷第93、24、24—25页。

⑤ 《小逻辑》，第279—280页。

黑格尔认为理念是一切客观事物的本质和真理，因而具有普遍性，以理念为内容的艺术美当然应当有普遍性。但是只有抽象普遍性的理念是不真实的，也是不美的，美的理念“只有在具体个别事物里才能得到”①。艺术美的普遍内容“不应该只以它的普遍性出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西”②，溶化在特殊形象之中。在黑格尔的《逻辑学》中，个别性是普遍性与特殊性的联结和统一。所以作为普遍内容与特殊形式统一的感性形象就必须“是个别的，本身完全具体的，单一完整的”③。也即是说，艺术美应是经过个别化的、能充分体现普遍性与特殊性统一的个别形象。

对艺术形象中一般与个别、普遍与特殊的关系问题，黑格尔思想上存在着矛盾。从他的唯心体系和“理念”说出发，他比别人更强调普遍性(理念内容)的作用，他把艺术看成根据普遍观念加工创造、个别化，使之“从观念世界表现到外面来”的过程。④这种把普遍性当作艺术美的出发点的看法是错误的，不符合事实的。但是同时，黑格尔又比前人和同时代人更注意艺术的特征，更强调艺术形象的个别性。他对艺术理想即艺术美本质的第一个规定就是“美的个性”⑤，即内在普遍性在“外在形象里显现为活的个性”⑥。这种“活的个性”处在普遍和特殊的“中途点”上，其普遍性不是抽象地表现出来，“而是把它的内容加以具体化，成为有生命有个性的东西”⑦。这是深刻地揭示了艺术美的特殊本质的，同前面的出发点显然相矛盾。如果说他的出发点错了，那么他的这个归结点却正确无误。

（四）人对世界掌握的实践方式与认识方式的有机统一

①②③④⑤⑥⑦ 《美学》，第1卷第185、63、88、268、197、201、339页。

前面已讲过，人对世界有认识和实践两种基本掌握方式，人的自由理性就体现为这两种掌握方式的统一，它也就是艺术美的根源。一方面，艺术是人的实践方式的产物，是人的本质的对象化；同时，作为观念化的自然，艺术只能成为人们认识性的观赏对象。另一方面，艺术又是人对世界认识的结晶，体现着客观世界的本质规律，然而艺术又只是人对世界的特殊的认识方式，它不像科学、哲学那样通过普遍、抽象的概念直接表示客观真理，而是通过具体、个别的感性形象暗示或显现客观真理，所以它始终不脱离感性形态，始终带有"实践"方式的外观。黑格尔说："艺术兴趣和欲望的实践兴趣之所以不同，在于艺术兴趣让它的对象自由独立存在，而欲望却要把它转化为适合自己的用途，以至于毁灭它；另一方面，艺术观照和科学理智的认识性探讨之所以不同，在于艺术对于对象的个体存在感到兴趣，不把它转化为普遍的思想和概念。"① 由此可见，艺术美正是实践方式与认识(精神)方式的结合。这一观点比之同时代大多数美学家的看法都要全面和辩证。

(五) 在必然性与偶然性的统一中显示出生气灌注

艺术虽是人工的产品，"但是艺术兴趣和艺术创作通常所更需要的却是一种生气"②。与许多人把生气仅仅看作偶然、个别事物的属性不同，黑格尔把生气看成个别、偶然事物恰好充分体现了某些一般、必然内容的和谐性和完满性。他说，"理想之所以有生气，就在于所要表现的那种心灵性的基本意蕴通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来"，例如菲底阿斯巧夺天工的雕刻"就以这种通体贯注的生气特别使人振奋"，"这种最高度的

①② 《美学》，第1卷第48、14页。

生气就是伟大艺术家的标志"[1]。不仅如此,黑格尔还把生气的来源看作一般、必然的内容意蕴,认为这种意蕴是比外在的个别、偶然形象显现"更为深远"的"内在的生气,情感,灵魂,风骨和精神"[2]。这是十分深刻的。

另外,黑格尔认为艺术美的生气还来源于表现的自然。就是说,一般、必然的意蕴须合乎艺术规律地、自然而然地熔铸在个别、偶然的艺术形象之中,而不应人为地直说出来。他说,"艺术表现必须显得很自然",做到"这种对象之所以使我们欢喜,不是因为它很自然,而是因为它制作得很自然",也就是要让必然的内容透过偶然的形式自然而然地流露出来,丝毫不露人工斧凿的痕迹。如黑格尔所说,这种必然性"不应该就以必然性本身出现在美的对象里,应该隐蔽在不经意的偶然性后面"[3]。"不经意"三字用得极为准确、形象,艺术的生气正是在感性与理性、内容与形式、一般与个别等方面"不经意"的统一中才能显现出来。

(六) 达到和悦、静穆的理想的情调和境界

这是以上五个方面有机统一的集中汇聚,是黑格尔晚年美学思想的基本方面。"五统一"的结果是,艺术形象虽取感性、个别、特殊、偶然的形式,但却注入了心灵的内容,体现出理性、一般、普遍、必然的精神,所以它借"外在的东西可以显现出心灵的自由","只有由于这个缘故,理想才托身于与它自己融会在一起的那种外在现象里,享着感性方式的福气,自由自在,自足自乐",理想的灵魂在广阔的感性形象里不丧失自己,显现着和悦、静穆的情趣。这样,"理想才真正是美的,因为美只能是完整

①②③ 《美学》,第1卷第221、25、148页。

的统一"①。黑格尔所向往和追求的就是这样一种艺术理想。他说:

> 我们可以把那种和悦的静穆和福气,那种对自己的自足自乐情况的自欣赏,作为理想的基本特征而摆在最高峰。理想的艺术形象就像一个有福气的神一样站在我们的面前。②

这也是黑格尔对艺术美本质特征的一个总概括。据此,他要求表现痛苦的音乐也应渗透一种"甜蜜的声调",要求表现笑也"只表现明朗的心情,没有什么片面的放肆",即便是悲剧也应表现"一种退让任运的喜悦,一种在烦恼痛苦中的泰然自若","一种在苦刑下的狂欢"③。这种艺术美的理想,反映了黑格尔晚年在美学中运用辩证法与辩证法的不彻底这样一种矛盾状况,反映了他不满现实和寻求同现实妥协的遽遑心情,反映了他对艺术美理解方面的积极因素与消极因素的混杂,也反映了他资产阶级审美理想同残存的贵族主义审美情趣的交锋。

综上所述,"五统一"及其所造成的艺术品的内在生气和静穆和悦的氛围,便是黑格尔对艺术美本质特征的基本概括。西方美学史上如此全面、辩证、正确地揭示艺术美的本质的,在黑格尔以前尚无一人。康德、席勒、谢林等已开始寻求以上几个对立方面的统一,但并没有达到。只有黑格尔的体系才在唯心主义基础上达到了这些对立面的辩证统一,并运用于对艺术美本质的多层次多侧面的分析,而获得了如上成就。

---

①②③ 《美学》,第1卷第202—204页。

二　艺术之美源于真

关于艺术美的本质,除了上述六个方面外,还有一个十分重要的问题,即艺术同自然(现实)的关系问题。黑格尔对这个问题的回答,仍然同"理念感性显现"说这个中心密切相关。既然艺术美的本质是绝对理念(真实、真理)的感性显现,艺术的根本目的当然是把"供直接观照"[①] 的感性艺术形象"还原"到绝对理念,即帮助人们通过感性形象的观照去认识形象背后的真实和真理。所以,黑格尔强调真与美的统一,认为"真正美的东西","就是绝对心灵,也就是真实本身",因而,"这种为着观照和感受而用艺术方式表现出来的神圣真实的境界就是整个艺术世界的中心"[②]。可见,在黑格尔心目中,真是本原的、决定性的,是真决定并派生出美来,而美则反映、体现着真,又为认识真服务。这里需要说明的是,理念之真与现实(自然)之真是不矛盾的。理念不仅是艺术的本源,也是全部现实的本源。现实的本质就是隐在现实背后的理念。所以,艺术同现实的关系实际上就是艺术同理念(真)的关系。

艺术既以表现真实为目的,那么什么是艺术的真实?它与自然的真实是什么关系?这也是有关艺术美本质的一个重要问题。对此,黑格尔是这样提出问题的:"艺术究竟根据现前的外在形状照实描绘呢?还是要对自然现象加以提炼和改造呢?"[③] 这是针对着当时现状的。十九世纪初德国文艺界流行着"追求理想"与"妙肖自然"两种对立的观点。"理想"派以"高傲的姿态鄙

①②③ 《美学》,第1卷第90、104、206页。

视平凡的自然”，认为现实生活中没有美，美须撇开自然的形式。模仿古典艺术美的形式，人工创造出现实中所没有的、比现实更理想的艺术表现方式，才能得到美。“自然”派则相反，如吕莫尔认为现实的自然形式本身就已是完满的、美的、卓越的，不可能另有一种叫做“理想”的美与现实美不同，甚至高于现实美，而且自然现实中原有的美，艺术也达不到。所以，这一派“以同样高傲的姿态咒骂理念和理想”①。

黑格尔对两派都不满意，认为他们各有片面性。“理想”派脱离自然、现实，其理想只能是“空洞”、“抽象的理想”②，是“由人任意设立的符号”，他大段引证“自然”派代表吕莫尔对这种“理想”的批判，并以肯定的口吻说：“如果模仿上述古代艺术的理想形式和抛弃正确的自然形式，导致虚伪空洞的抽象化，吕莫尔那样尖锐地攻击它，当然就是正确的。”③这说明黑格尔是重视艺术同自然、现实的鱼水联系的。但同时，他也不同意吕莫尔认为现象美高于艺术美因而艺术应当“妙肖自然”的观点。他认为有两种“自然”或两种“真实”，一种是未经艺术提炼加工过的、生糙的客观存在的自然（现实生活），即我们通常所说的“生活真实”；另一种是艺术作品中观念化了的“自然”，即“艺术真实”。两者的关系是，艺术作品中的“观念和语言都自然而然地要用名号，要用字，来作为自然存在事物的无穷缩写，但是这里所谓‘自然’在性质上是和上述‘妙肖自然’的‘自然’直接对立的，是对它加以否定的”④。这个“否定”系指对生糙自然存在的提炼、加工、改造和观念化，以创造出一种不同于自然存在（生活真实）的“艺术自然”（艺术真实）。这种“艺术自然”与真正的自然存在的相似之处

①②③④ 《美学》，第1卷第215、207、220、213页。

是,两者都取个别的、偶然的、感性的自然形态,或现实生活的形式,但黑格尔认为,在以下两方面,前者高于后者,或者说,艺术真实高于生活真实,艺术美高于现实美:

第一,"艺术作品具有完全形式的观念性"。现实生活是直接的自然存在,艺术则把平凡的自然形式观念化、心灵化了。现实生活的内容可以很普通、很平淡,稍纵即逝,但艺术"能把现前的自然界飘忽的现象表现为千千万万的境界,好像是由人再造出来似的"[①],正是这种"观念性"的"再造""境界","把本来没有价值的事物提高了";也正是由于这种"再造","在自然界本来是消逝无常的东西,艺术却使它有永久性",在这个意义上,"艺术也是征服了自然"。同时,这种观念性的再造,体现了"心灵创造的快慰"[②],因而引人入胜,激起人们欣赏的兴趣。黑格尔认为,这些是在形式方面,艺术真实高于生活真实之处。

第二,艺术还具有内容的心灵性(理念性)和普遍性,"它的内容并不只是按照它在直接存在中所呈现的那种形式而表现出来,而是作为经过心灵掌握的东西,在那种形式范围之内推广了,变成另一种东西了"[③]。黑格尔认为,自然存在只是个别、分立的特殊事物,而艺术作为心灵化或意识形态化了的"观念",虽也须取个别、特殊事物的感性形态,其至"活像实物",但它"本身含有普遍性",在作品中"必须浑身现出这种普遍性"。他甚至说:"艺术作品的任务就在于抓住事物的普遍性,而且把这普遍性表现为外在现象之中,把对于内容的表现完全是外在的无关重要的东西一齐抛弃。"[④]在他看来,艺术虽离不开外在自然,但它只是把外在自然作为表现普遍观念(主题)的手

①②③④ 《美学》,第1卷第208、210、211页。

段，只从外在自然中提取适合于表现普遍观念的现象，“自然的东西在这里按照它的定性就只显现为心灵的表现——因而也就是显现为经过观念化的东西”，“由心灵创造图景和形象”①。这种显现为个别现象形态的“图景和形象”本身已带有普遍性。所以，艺术品，如“诗所表现的总是普遍的观念而不是自然的个别细节”②（虽然也离不开表现普遍性的个别细节）。正是在内容表现这一点上，黑格尔认为艺术真实高于生活真实，艺术比未经提炼的生活现象更能显示出现实的本质真实，“艺术不仅不是空洞的显现（外形），而且比起日常现实世界反而是更高的实在，更真实的客观存在”③。

这样，黑格尔就从形式和内容两方面论证了艺术真实高于生活真实的观点。应该说，这是黑格尔对前述艺术美本质特征的一个极为重要的补充。因为抓住艺术真实与生活真实的关系问题，就能够确定：（一）艺术是一种意识形态，是一种观念；（二）艺术是一种特殊的观念，是艺术家对现象形态的自然（现实）进行提炼、加工、创造——即观念化——的产物，是以“图景和形象”呈现出来的却包含着普遍性的观念；（三）艺术真实来源于生活真实而又高于生活真实，因而能揭示生活的潜在本质和真理。充实了这三点，就使黑格尔关于艺术美本质的理论比较完整了。

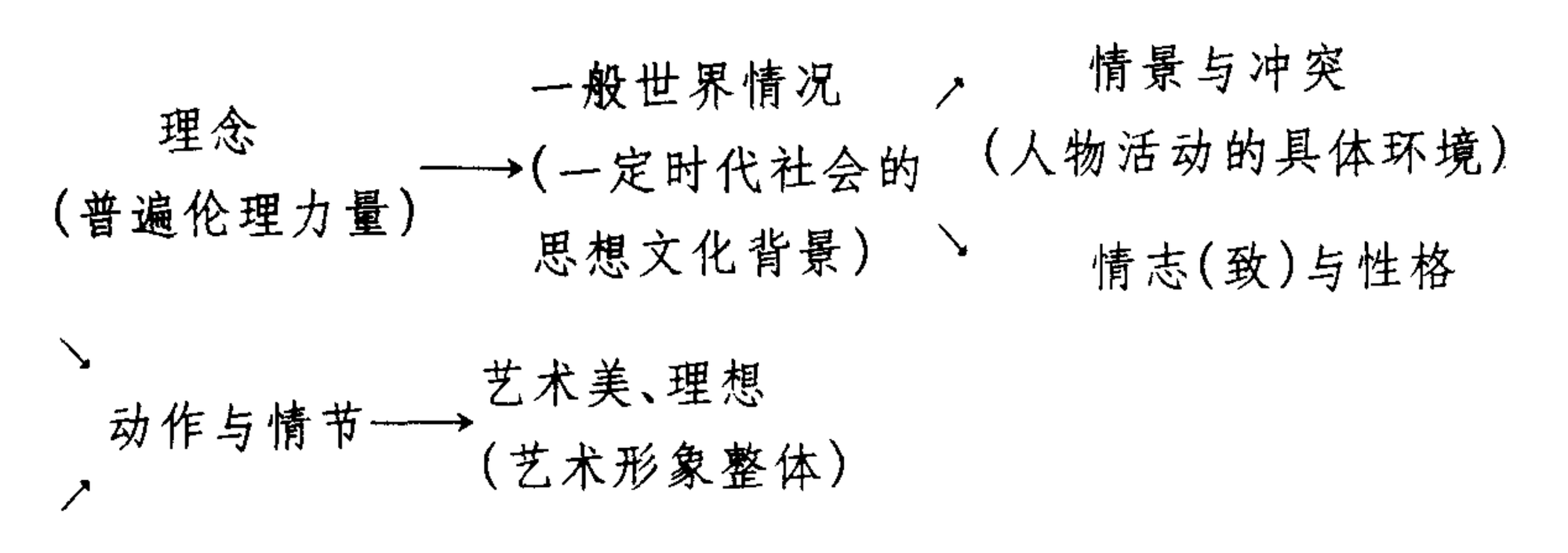
黑格尔的上述观点就总体来说（或就其理论基础来说），由于把现实生活作为显现理念的普遍本质即真实的手段和形式，贬低了生活真实和现实美，因而是唯心的；但是就具体观点和具体论述来看，却不但闪耀着辩证法的光辉，而且也局部地突破了

①②③ 《美学》，第1卷第214、12页。

"理念"说的唯心主义公式。他对于艺术同自然(现实生活)的联系的重视,他关于艺术"理想就是从一大堆个别偶然的东西之中所拣回来的现实"的精辟思想,[1] 关于艺术须对现实生活提炼、加工、创造,艺术形象应揭示生活的本质的意见等,都在实际上冲破了"理念"说。这些观点对于我们思考艺术真实的本质等问题,至今仍不乏借鉴意义。

三　艺术美实现的诸环节

艺术美的基本定性已如上述。那么,艺术美是怎样形成的呢?也就是说,在黑格尔那里,理念如何一步一步地转化、实现为活生生的艺术形象呢?对这个问题的回答,构成了《美学》第一卷的中心内容。其中,独特的创见、精彩的论述层出不穷。为了对黑格尔的这一回答形成一个总体形象,我们不妨把他关于理念显现为艺术美的具体过程的论述概括为一个简要的图示:



下面,就根据这个图示来加以说明。黑格尔说:"艺术美,就

① 《美学》,第1卷第201页。

其为理想而言，不能始终只是普遍概念，即使按照这普遍概念，它也必须在本身上有定性和特殊性，因此也就必须离开它本身而转化为有定性的现实存在”，但同时，在它的外化或感性显现中又要“保持住它的理想性”。由此黑格尔充分展开了他的唯心辩证法。其基本看法是，理念显现为形象（艺术美）的过程是一个理念不断自我否定、自我分化（外化、特殊化、具体化），不断取得丰富的规定性，最后在新的基础上回复到具体的统一（实现艺术理想）的过程，也即“由于它本身的特殊性发展到具有差异面的对立以及再发展到这对立的消除”的过程。①

（一）艺术美的出发点：理念

根据艺术美的定义，理念是实现艺术美的出发点。黑格尔认为，在艺术中，理念一开始是作为尚未分化的伦理实体出现的。所谓伦理实体，即制约、规范着天上、人间所有人和神的思想行为的各种永恒的、正面的伦理观念的总和，它“是由各种不同的关系和力量所形成的整体，而这些不同的关系和力量还只是处于寂然不动的状态”②，独立自足的静穆状态。黑格尔有时也把这种“具有统一性与普遍性”的伦理实体性称为“神性”，说“艺术首先要把神性的东西当作它的表现中心”③。

但是，处于尚未分裂状态的伦理实体作为单纯的普遍性（普遍理伦力量）只是思考的对象，而不是艺术的对象，所以伦理实体必须“由抽象概念转化为具体现实和人世间的现象”④，由神性转化为人性，由普遍性分裂为它的“个别性相”，而这就“须直接联系到发展原则，因此在与外在情境发生关系之中，须

①③ 《美学》，第1卷第223页。

②④ 《美学》，第3卷（下）第286页。

直接联系到差异面的对立和斗争”，这样，理念就开始进入“分裂过程”①。

（二）人物活动的大背景：一般世界情况

这是理念分裂的第一阶段(环节)。永恒普遍的伦理实体自身分化、特殊化为一定时代的普遍精神关系和社会关系，使“有实体性的东西成为现实存在的一般性质”，构成一定时代的教育、科学、宗教乃至于财政、司法、家庭生活以及其他类似现象的“情况”的总和，所有这些方面都是“同一心灵”(伦理实体)的“不同形式”，是它的“揭开”和“实现”②。

这种一般世界情况是艺术中人物活动的“一般背景”，也就是我们通常说的“时代背景”。当然，在黑格尔心目中，这种背景主要限于思想文化背景和人们的精神伦理关系，而没具体涉及人们的现实经济关系。这反映了他唯心史观的局限。

在实现艺术美的过程中，一般世界情况是很重要的一步。但这种大的时代背景对于具体生动的艺术作品来说还是太抽象、太一般了，“它还没有显示出个别人物在现实生活的活动”，就像庙宇还只包含神性而非神的个别形象，它“只能形成个别形象表现的可能性，还不能形成个别形象表现本身”③，总起来说，它还是一种“无定性的普泛观念”④，还不能直接进入艺术描写领域，因此，还需要进一步特殊化、具体化。一般世界情况的特殊化分为两个方面，一是情境，二是人物。

（三）触发人物活动的机缘：情境和冲突

情境是一般世界情况的发展和具体化，是艺术作品中个别人物活动的有定性的特殊环境，而“在这种具体化的过程中，就

①②③④　《美学》，第1卷第227、229、251、252页。

揭开冲突和纠纷，成为一种机缘，使个别人物现出他们是怎样的人物，现为有定性的形象”①。在这个意义上，情境是显现人物性格和心灵的“推动力”，所以，黑格尔把情境的作用提得很高，他说：“艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。”②

情境本身又包括三种类型或三个发展阶段，这就是无定性的情境、处在平板状态的情境和冲突的情境。所谓无定性的情境是指一般世界情况虽开始个别化了，但还是独立自足、静止不动，内外自禁闭，不同其他事物发生关系，实际上也就是无情境，如古代的庙宇建筑、埃及雕刻都是无情境的。所谓平板状态的情境，是一般世界情况“初步的个性化”，有了简单的定性，比无情境具体了些，原先的“静穆转到运动和外观”，但“还不是在本质上见出差异和冲突的情境”③。如古希腊雕刻中的情境只是简单地把神或英雄的性格衬托出来，而未发生与其他神、人的关系或对立；再如抒情诗用一种特殊的心境的情感形成一种有定性的情境，但并不导致矛盾冲突。黑格尔对这两种情境评价都很低。按照他的辩证观点，只有能充分显示人物性格的情境才是理想的情境，而“人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来，心灵从这对立矛盾中挣扎出来，才使自己回到统一；环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍能坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强”④。

---

①② 《美学》，第1卷第252、254页。

③ 《美学》，第1卷第256—257页。

④ 《美学》，第1卷第228页。

因此,第三种情境即"包含冲突的情境才是思想的情境,才能给艺术美提供必要的背景,情境才开始见出严肃性和重要性"①。《美学》中重点探讨的也就是这种冲突的情境。

黑格尔把冲突的情境又分成三等:第一等级是纯物理或自然情况引起的冲突,如自然造成的疾病、灾祸等破坏了生活的和谐,带来矛盾斗争。黑格尔认为这种冲突由于未与人类社会生活发生关系,所以"没有什么意义"②。

第二等级的冲突,是半自然半心灵性的冲突。以自然的家庭出身为基础的冲突即属此列。其中包括亲属关系的矛盾、继承权之争,又包括出身差别造成的不公正对人权的阻碍与危害;还有天生性情造成主体情欲支配人的感情以致违反人类生活的合理原则与公道,如奥赛罗的妒忌、夏洛克的贪婪、麦克白斯的野心等等都成为心灵性冲突的重要原因。这些冲突虽由自然出身或天性引起,但实质却是人与人的社会矛盾,比前一种冲突前进了一步。

第三等级的冲突是心灵性的社会冲突,"是由人的行动引起的一种对于精神力量的精神性的破坏"③。就是说,这种冲突完全是:(1) 人与人的社会矛盾;(2) 精神性、伦理性的冲突,它"须有本身合理的旨趣和力量所受到的伤害"④;(3) 这种破坏和冲突应起于自觉的认识与意图,而不应是"不自觉"的无意破坏("自然"的无意识的),如《俄瑞斯特》中俄瑞斯特为替父报仇而弑母,《哈姆雷特》中哈姆雷特为报杀父之仇而弑叔,都是自觉的行为。这一类冲突体现着社会性、合理性和必然性,因而被黑格尔视为理想的冲突情境。

①②③④ 《美学》,第1卷第260、262、272、271页。

黑格尔对以上三类冲突作了由低级到高级的分等排列，一方面进一步展开一般世界情况特殊化为有冲突的情境的具体过程，另一方面显示出他的艺术理想在于表现人类现实生活中的社会矛盾。其合理方面是坚持了矛盾和发展的学说，充满辩证的精神。

此外，黑格尔把情境看成显示性格的场所的观点，包含着环境对人物性格有重要影响的思想。他把有冲突的情境视为最佳情境，说明他未把人物活动的环境仅看成静止的外部背景（如风景、房屋、地点之类），而是看作人与人的相互关系及其发展变化的过程。由于冲突主要在人与人之间进行，所以合理的推论是，艺术作品中的人物是互为情境的。同时，把情境看成冲突亦即看成一种过程，实际上暗示了人物性格应在冲突展开过程中逐步形成、发展和显现出来。这种环境与性格统一的理论，是对古希腊以来静止的孤立的人物性格论的一个重大突破。

但是，在黑格尔看来，“情境本身还不是心灵性的东西，还不能组成真正的艺术形象，它只涉及一个人物性格和心境所由揭露和表现的外在材料。只有把这种外在的起点刻画成为动作和性格，才能见出真正的艺术本领”[1]。就是说，环境是为人物性格服务的，人物性格才是构成艺术形象的主体。理念的发展还必须从另一个方向进展到人物性格。

（四）艺术美的中心：情志和性格

一般世界情况向另一方向的发展和具体化就是人物形象。这一转化是通过伦理实体的分裂和分化实现的：第一，普遍伦理力量的统一体分裂为一些独立的伦理力量，如忠诚、勇敢、爱国、

1 《美学》，第1卷第274页。

友谊等等,"这些普遍力量就是艺术的伟大的动力"①;第二,这些独立的普遍力量"个性化"、"形象化"为具体的个别人物形象,"他们作为这些普遍力量的积极体现者而出现,并且给予这些力量以个别形象"②。就是说,每个人物形象身上都体现着某一种普遍伦理力量。

这种促使普遍力量向个别人物形象转化的中介和动力便是情志(致)。③ 情志有两重性,一方面直接是个别人物的内心情绪和意愿,另一方面又包含着普遍伦理力量的内容,其形式是个别的,内容则是一般的,是个别与一般的统一,是情感化了的普遍力量。黑格尔说,情志是"活跃在人心中,使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量","是一件本身合理的情绪方面的力量,是理性和自由意志的基本内容",更确切地说,情志是"存在于人的自我中而充塞渗透到全部心情的那种基本的理性的内容(意蕴)"④。情志的具体范围同普遍伦理力量的范围差不多,有"恋爱,名誉,光荣,英雄气质,友谊,母爱,子爱之类"⑤。每个人物的情志是直接"推动个人采取决定和行动"⑥的强大情感力量,同时它又不仅是个人的感情,而且还渗透、回响着社会正面的普遍伦理观念。

黑格尔认为,艺术作品在观众读者中产生效果主要靠情志,所以"情志是艺术的真正中心和适当领域"⑦。

情志不仅是普遍力量与发出动作的个别人物之间的纽带,

---

①② 《美学》,第1卷第279、253页。

③ 情志(pathos),朱泽为"情致"。pathos这个词不仅有激情的含义,而且包含意志、欲望等能动的意义,故从王元化先生说,改译为"情志"。

④⑤⑥⑦ 《美学》,第1卷第295—296、298、296、296、300页。

也是人物性格的核心。黑格尔说:“在具体的活动状态中的情志就是人物性格。”既然情志是艺术的中心,所以理所当然“性格就是思想艺术表现的真正中心”①。这一观点是对亚里士多德以来一直把情节(动作)看作艺术表现的中心的传统观点的重要突破。

(五) 人物性格的丰富性、明确性和坚定性

然而，黑格尔性格论的独特性和主要贡献并不在于此，而是在于强调和论证了人物形象个性化与概括化的辩证统一。他既不像古典主义者那样片面强调人物的普遍特征即“类型”化，也不同于那种把个性片面地解释为人物的某些独具的偶然的自然禀赋（如外貌、脾气、僻性、嗜好、习惯之类）的见解。他所谓的性格的普遍性，不同于僵化、凝固的普遍类型（如年龄、职业、性别、出身等形成的类型），也不同于某一群人的共性的平均数，而是有着远为深刻丰富的时代、社会的伦理内容。由于个别人物的情志来源于一般世界情况和普遍伦理力量，所以人物的个性中渗透着时代精神，与大时代的潮流息息相通，而且性格的具体内容也不是什么个人的自然禀赋、气质，而纯然是现实的社会的伦理观念。不过，黑格尔性格论超越“类型”说之处，不仅在对性格的普遍性的阐述上，还在于他比同时代多数美学家更强调人物的个性化，即要求把具有丰富的社会伦理内容的情志化为活生生的富有个性的形象，化为完满有生气的人物性格。他说:“真正的自由的个性，如理想所要求的，却不仅要显现为普遍性，而且还要显现为具体的特殊性，显现为原来各自独立的这两方面的完整的调解和互相渗透，这就形成完

① 《美学》,第1卷第296、300页。

整的性格，这种性格的理想在于自身融贯一致的主体性所含的丰富的力量。"①

黑格尔对"完整的性格"即个性有三个基本要求：

一是性格的丰富性、复杂性。他认为，文艺作品中人物性格应像真实的人一样是丰富多样的。黑格尔认为荷马作品中的人物是性格丰富性的典范，其中"每一个英雄都是许多性格特征的充满生气的总和"，如阿喀琉斯既爱母亲，又爱荣誉，又对朋友忠实；既勇敢又暴躁，同时尊重老人、信任仆人，……总之，像活人一样有着丰富的性格。但是，性格的丰富性不应只是多种性格特征的机械凑合，而应统一成一个完满的有机整体，就是说，"这种丰满性必须显得凝聚于一个主体"，性格"在这种丰富中它却仍是它本身，仍是一种本身完备的主体"②。这种独特的主体性把丰富的多方面的情志吸收、融合、凝聚为一个活生生的个性。荷马史诗中的人物就有这样一种"稳固的主体性"，他们"每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品"③。这里，黑格尔把辩证法的多样统一的原则成功地运用于人物性格塑造的理论，对个性化的人物作出了深刻的解释。他并严厉批评了法国古典主义作品中的类型化性格描写，指出其中人物的一切言行似乎都是为了演绎、图解某一种情欲，性格简直成了某种单一情欲的化身，这其实"不是什么性格"④。

二是性格的特殊性或明确性。人的性格是丰富的，但何以会

---

① 《美学》，第1卷第301页。

②③④ 《美学》，第1卷第302—303页。

人人不同？黑格尔没有用个人的自然禀性来解释，而是认为在多样性格特征的组合中，每个人物各有其起凝聚作用的明确的主导性格（情志）来统一性格的诸侧面而成为整体。他说，“性格的特殊性中应该有一个主要的方面作为统治的方面”，也即应“有某种特殊的情志，作为基本的突出的性格特征，来引起某种确定的目的、决定和动作”[①]。有了这种占统治地位的主导情志，人物性格就会各各显出自己的明确性和独特性。譬如，莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中，朱丽叶“从许多关系的整体中显出她的性格”，她在与父母、伯爵、神父等复杂关系中表现出天真、善良、圣洁、单纯、诚挚等多方面特征，然而“只有一种情感，即她的热烈的爱，渗透到而且支持起她整个的性格”[②]，这种深广的爱就是她的主导性格，是把她的丰富性格统一为整体，显示出她与众不同的个性的内在根由。当然，黑格尔十分注意将这种有血有肉的主导性格同古典主义抽象孤立的单一情志划清界限。他指出，不应把主导情志定得过分死板，使人物堕为某种单一情志的抽象形式，而应该在注意性格的主导性、明确性的同时，“仍保持住生动性与完满性，使个别人物有余地可以向多方面流露他的性格，适应各种各样的情境，把一种本身发展完满的内心世界的丰富多彩性显现于丰富多彩的表现”[③]。主导性与丰富性的统一、明确性与多样性的统一，这就是黑格尔对人物性格塑造的基本要求。

三是性格的坚定性和决断性。这是黑格尔关于普遍与特殊辩证统一观点在性格论中的进一步运用。他认为，理想的人物性

①③ 《美学》，第1卷第304页。

② 《美学》，第1卷第305页。

格是它"所代表的力量的普遍性与个别人物的特殊性融会在一起,而在这种统一中变成本身统一的自己与自己融贯一致的主体性和整一性"①。这一说法实际是"典型性格"的定义。其中包括三个因素:(1) 多样复杂的有社会伦理内容的普遍性;(2) 个别人物的特殊性和确定性;(3) 两者统一为一个完整的、活生生的、自主自决的典型主体性格。主体之所以为主体,某人之所以为某人,就因为他把自己的普遍性与特殊性熔铸为一体。正是这种主体性、整一性决定了人物性格"有一种一贯忠实于它自己的情志所显现的力量和坚定性"。这一点至关重要,"艺术里的个性的无限和神圣就在于此"②。如果性格缺乏这种坚定性和决断性,也就丧失了性格本身,丧失了性格的典型性。性格坚定性和决断性的表现是:(1) 统一性,同一性格中不应有不可融为一体的分裂和冲突;(2) 自决性,性格须根据自己的意志发出动作,自己对自己的行动负责;(3) 现实性,应"有勇气和力量,去对现实起意志,去掌握现实"③。据此,黑格尔批评了有些古典主义作品着意表现"同一心灵的分裂",即内心冲突,结果"违反性格所必有的真正决断性和统一性";他也批评了一些消极浪漫派的作品沉湎于描绘病态的软弱性格,离开了人物性格的坚定性,显示出一种"感伤主义的内在的软弱"④。

以上三个方面,一言以蔽之,是要塑造出"足见性格的个性"⑤,塑造出"把一切都融贯成为一个整体的那种渗透到一切的个性,实际上这个整体就是个性本身"⑥。这就是黑格尔人物

①② 《美学》,第1卷第307页。

③④⑤ 《美学》,第1卷第309、307—308、311页。

⑥ 《美学》,第3卷(下)第265页。

性格论的精华，表现出他对人物性格个性化原则的深刻理解。同他关于艺术与自然关系的理论一样，其人物性格论的出发点是错误的（不从现实的个别人物出发，而从伦理实体、普遍力量、情志出发），而归结点是正确的（把普遍性溶化在完满有生气的个性之中）。他所谓的“理想性格”，实质上就是典型性格，“理想”(ideal)这个词本来就有“典型”的意思。在美学史上，黑格尔第一个建立起完整的典型性格理论，值得人们高度评价。

（六）艺术美的实现：动作和情节

理念的具体化并不是到情境和人物性格就终止了。因为一方面，普遍力量的分裂和具体化为个别人物是有条件的，只有有定性（有冲突）的情境才能成为这种具体化“实现的推动力”①，而且人物的个性也只有借助冲突的情境才能充分显示出来；另一方面，人物也要对情境起意志、起作用，要通过自己的行动改变周围世界，同时，情境也不是一个静止的实体，而是一种发展过程，而情境作为过程，也只有在与人物的相互作用、显现人物性格的发展中才能逐步完成和实现。人物性格与冲突情境的统一便是动作和情节。“通过动作（情节），理想就进入外在世界。”②关于这个问题，黑格尔的基本观点是：

第一，要把人与环境、性格与情境的统一作为“艺术理想的内容”③。黑格尔指出：“理想的完整中心是人，而人是生活着的；按照他的本质，他是存在于这时间、这地点的，他是现在的，既个别而又无限的。属于生活的主要地是周围外在自然那个对立面，因而也就是和自然的关系以及在自然中的活动。”④人作为具体的客观存在总要与周围世界发生关系，进入“无限错综复杂的关

①②③④ 《美学》，第1卷第253—254、311、314、313页。

系网"。这周围环境包括:(1)自然环境,即时间、地点、地理、气候等等;(2)人利用外在自然为自己需要的目的服务的物质产品,如工具、住房、武器、交通车辆、生活设施等的发明和装备等等;(3)"具体的现实的精神方面的关系网",即社会关系网,如"家庭,亲属关系,财产,乡村生活,城市生活,宗教信仰,战争,公民方面和政治方面情况,社会"①。这三个方面合起来构成人们生活的环境。从理论上讲,人本身是一个独立的世界,周围环境也是一个独立的世界,但实际上,"这两种世界都保持着本质性的关系,只有在它们的关系中,这两种世界才成为具体的现实"②。只有在人与环境的互相依存又互相作用的关系中,人才成为现实的人,环境才成为现实的环境。艺术从不表现抽象的事物,它只能以现实的人类生活为内容,自然必须把人与环境之间活生生的现实关系作为表现的对象。当然,表现两者的关系应以人为主要方面。

第二,动作(情节)的实质即人与环境的统一、性格(情志)与冲突情境的统一。黑格尔说:"动作是在一般世界情况和受到定性的情境之后的第三阶段。"一方面,"动作须先假定有产生冲突、动作和反动作的环境"③;另一方面,动作又须假定有发出动作的个别人物,因为情境本身不发出动作,只有人才能发出动作。所以,唯有人物与情境结合,才产生具体、现实的动作(情节)。

第三,动作(情节)是由冲突激发产生的。黑格尔认为理想的情境是冲突,"冲突一般是激发动作的原因"④,而"冲突又导致反应动作,这就形成真正动作的出发点和转化过程"⑤,

①② 《美学》,第1卷第312、314页。

③④⑤ 《美学》,第1卷第276、285、255页。

构成了情节。情节的发展，也就是冲突和斗争的开展和解决，就是"动作，及动作和矛盾的解决的一种本身完整的运动"①。可见，冲突的情境是动作发生的动因。然而，在文艺作品中，"发出动作的是人"②。冲突的情境只提供了人物发出动作的情势、机缘和可能性，并不等于动作本身。动作和反动作都是人物的活动，人物是动作的主体。同时，正如黑格尔所说："能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实。"③因此，人物只有在动作与反动作的冲突中才全面展现自己的性格特征，展现自己的历史。正是在这个意义上，我们可以说：人物性格是在动作和反动作中形成、发展和显现出来的，动作和情节是人物性格的历史。

这三个观点，卓越地显示了黑格尔关于人与环境辩证统一的思想，是这一思想在美学上的出色体现。他把人的周围环境理解为自然环境、人的物质生活和活动、人的各种社会、精神关系的总和，这是一个极其精当深刻的见解，可以说已经踏上唯物史观的门槛了。他关于情境、冲突、动作、性格之间复杂的辩证关系的分析，实质上初步建立了比较完整的典型环境中的典型人物的美学理论。至此，人物（情志）、环境（情境）和动作（情节）三方面就统一成具体生动的艺术形象，达到了艺术美，实现了理想。理念经过漫长、曲折的感性显现的路径，终于在这里结束了自己的旅行。

①③ 《美学》，第1卷第278页。

② 《美学》，第1卷第285—286页。

四　艺术家和艺术创造

前面，黑格尔讲了一大套艺术美如何从理念、心灵生发出来，经过许多否定逐步得到实现的唯心理论，这里艺术创作的主体是神秘的理念。在不涉及创作实践时范畴的推演尚可自圆其说，然而一旦直接用以描述、分析艺术家创造的过程，则显然不适合了。所以聪明的黑格尔立即从理念的天堂返回现实的人间，他说："艺术作品既然是由心灵产生出来的，它就需要一种主体的创造活动，它就是这种创造活动的产品"，"这种创造活动就是艺术家的想象"[①]。明眼人不难看出，黑格尔在这里已悄悄地把艺术创造的主体从抽象的理念偷换成现实的人——艺术家了。这一"偷换"至关重要，使他的创作理论从唯心变为唯物，从神秘主义转向现实主义。

(一)　天才和灵感

黑格尔首先探讨了艺术家艺术创造的特性，批评了当时流行的"机械规则"论与"天才灵感"论两种错误理论。

"机械规则"论认为艺术既是艺术家的有意识的自觉的创作，那就可以说明和认识，可以从中概括出某些创作规程、方法，别人也就可以依样画葫芦地如法炮制。这种看法把艺术创造看成一种机械装配式的简单劳动。黑格尔不同意"机械规则"论，认为这是把艺术与匠艺混为一谈了，抹煞了艺术创造的特殊规律。他指出，艺术创造是一种心灵的活动，心灵"必须由它本身出发，把抽象规则所无法支配的那些更丰富的内容和范围更广的个别

① 《美学》，第1卷第356页。

艺术形象拿到心眼前观照"①。如果只按外表的、抽象的、机械的规则来创作,必然只能造出一些干瘪、贫乏、枯燥、僵死和千篇一律的东西,决不可能产生真正的艺术品。

"天才灵感"论则"走到另一极端",把艺术"看作完全是资禀特异的心灵的创作。这种心灵只消听任它的特殊天赋力量的特质,不但完全无须服从普遍规律,无须让有意识的思考渗入它的本能的创作过程,而且还应该防备这些,因为这种意识对它的创作只能发生污染和歪曲的作用"②。显然,这是一种完全排斥创作有意识性的非理性主义的灵感论。黑格尔对此同样持批评态度,认为这是过分强调了艺术创造的特殊规律而否定了人类思维的一般规律。

黑格尔的看法比较辩证。他并不否认艺术天才和灵感的存在,也承认艺术创造中非理性的本能因素的存在,他说,"天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力"③。又说艺术家的天才"确实包含有自然的因素"④,即本能的因素。他认为人对科学、宗教思考等方面的才能主要靠教育、文化修养和勤勉,"艺术则不然,它需要一种特殊的资质,其中天生的因素当然也起重要的作用"⑤,这种资质即善于用感性形象去表现心灵的旨趣的才能。可见,黑格尔是承认天才和灵感在艺术创作中有一定的地位,承认艺术创造有本能的、无意识的方面。

但是,他认识到,艺术创造还有另外两个更重要的方面:一是"要靠思考,靠对创造方式进行思索",二是要"靠实际创作中的练习和熟练技巧"⑥。因为第一,艺术不是纯然无意义的感性形象的

①②③④⑤⑥ 《美学》,第1卷第34、360、35、361、35页。

堆积，它要显现理性的思想内容，要展示艺术家的心情和灵魂，“而这种心情和灵魂的深度都不是一望而知的，而是要靠艺术家沉浸到外在和内在世界里去深入探索，才能认识到”，所以要靠后天的学习、思索和认识“才能获得他运思所凭借的材料和内容”①。针对有些人认为荷马史诗是睡梦中获得启示的谬论，他说：“只有缺乏鉴赏力的人才会认为像荷马所写的那样的诗是诗人在睡梦中可以得到的”，“认为真正的艺术家不知道自己在做什么，这是一个错误的想法”②。由此可见，黑格尔把创作活动看作有意识与无意识、理性与本能的统一的构造形象的活动，把艺术天才看成是先天资禀与后天学习结合的产物。这是完全正确的。

第二，艺术还有一个传达、表现内容的“纯然是技巧的方面，很接近于手工业”，如建筑、雕刻、绘画、音乐的技术和技巧、诗人的写作和压韵合辙的技巧等等，“一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾驭外在的材料”，而“这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习”③。黑格尔认为，艺术传达作为艺术创造的一个有机阶段，更离不开理性思考和感性实践，离不开从创作实践中总结出来的艺术规则。这是任何天才单凭灵感绝对代替不了的。黑格尔关于艺术天才的本质和天才与规则的辩证关系的论述就这样纠正了当时两种错误、片面的倾向，具有很强的说服力。

对于创作中的“灵感”状态这一神秘现象，黑格尔也作出了自己独特的解释。他说，“灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身”④，“就是完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的

①③　《美学》，第1卷第35页。

②④　《美学》，第1卷第359、364页。

艺术形象时决不肯罢休的那种情况"[1]。这一描绘揭示了灵感状态的三个基本特征,即构造形象的活跃性、专注性和冲动性,是准确的,抓住本质的。更重要的,黑格尔并未把灵感神秘化,而是认为灵感和天才一样,也应从感性与理性、直觉性与自觉性的统一上加以把握。他尖锐地批评了那种认为酒神迷狂、感官刺激可以激发灵感的谬说,指出:"香槟酒产生不出诗来","最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上,让微风吹来,眼望着天空,温柔的灵感也始终不光顾他";同时,他也批评了那种认为单靠理性的创作意愿就能召来灵感的说法,指出,"谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动","只是下定决心要得到灵感","那么,不管他有多大才能,他也决不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品"[2]。

在他看来,真正的灵感应来自创作中主客观完全融合、神思活跃的状态。艺术家"作为一个天才地具有才能的人,他与一种碰到的现存的材料发生了关系,通过一种外缘,一个事件,或是像莎士比亚那样,通过古老的民歌、故事和史传,通过这一类事物推动,他自觉有一种要求,要把这种材料表现出来,并且因此也表现他自己"[3]。这里,造成灵感状态的有主客体两种因素,关键是主客体之间要有一种对应和契合。只有在主体感性与理性功能和谐地活动,产生了旺盛的造形功能,艺术家急切地要通过形象表现自己时,某一外来材料或机缘正好与这种主体要求相吻合,才会马上触发艺术家的灵感。

黑格尔的灵感论至今看来仍是很独特的、深刻的。他破除了

---

①③ 《美学》,第1卷第365页。

② 《美学》,第1卷第364页。

对灵感的神秘主义解释，强调了灵感中的理性因素的作用；他摒弃了把灵感归结为主体自我表现的观点，强调了现实的客体材料对灵感的触发作用以及对灵感活动方向的制约作用，从而把灵感看成客体与主体、理性与感性、自觉性与直觉性有机统一的心理状态。这样一种灵感论是辩证的、现实主义的。

（二）艺术创造应从现实生活出发

在总论艺术美概念时，黑格尔把理想理念、伦理实体作为出发点，而把现实世界的情况作为理念特殊化产品。但在具体论述艺术家的创作过程时，却倒了个个儿，把现实生活作为真正的出发点。他明确地说，艺术的"材料是从现实生活中搜来的"①，"艺术内容在某种意义上也终于是从感性事物，从自然，取来的"②。因此，属于艺术家创造活动的"首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多彩的图形印入心灵里"③。据此，他批评有些艺术家远离现实生活，从观念、"理想"出发，凭空拼凑形象。他说，艺术家"不能凭借自己制造的幻想，而是要从肤浅的'理想'转入现实。在艺术和诗里，从'理想'开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里不像在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在形象"④。黑格尔这里说得何等好啊！他一反抽象、晦涩、思辨的常态，用如此具体、明白、晓畅的语言，肯定了艺术来源于现实生活，艺术创造的出发点不是观念而是现实这样一个地道的唯物

① 《美学》，第3卷(下)第51页。

②③ 《美学》，第1卷第51—52、357页。

④ 《美学》，第1卷第357—358页。

主义、现实主义命题。

正因为艺术创造从现实生活出发，所以黑格尔十分强调艺术家必须与现实生活"建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多"，也就是要深入地观察、体验、研究现实生活。具体来说，第一，不仅要有对"外在世界形状精确的知识，还要加上熟悉人的内心生活，各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图"；不仅要了解现实生活中形形色色的现象，而且"对其中本质的东西还必须按其全部广度与深度加以彻底体会"①；就是说对现实生活要有广泛、深刻的了解和熟悉。第二，不仅要细致地观察和熟悉内在外在的各种现象，而且要亲身体验、感受它们，"要把众多的重大的东西摆在胸中玩味，深刻地被它们掌握和感动"②，化成自己的血肉和情感，这样才有可能进入创作过程。第三，这一切，要求艺术家真正地参与生活，要有丰富的阅历，用黑格尔的话来说，艺术家"必须发过很多的行动，得到过很多的经历，有丰富的生活，然后才有能力用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来"③。这三点要求是艺术创作从现实出发这一命题的具体化，表现出黑格尔不仅提出了现实主义创作命题，而且对这一命题的解释和发挥也完全是现实主义的。

艺术创造从现实出发的另一含义是，艺术应面向现时代本民族群众的鉴赏需要。黑格尔说，艺术"不是为它自己而是为我们而存在，为观照和欣赏它的听众而存在"，各民族的艺术应为各民族的民众的鉴赏而存在，所以，艺术家"首先是为他的民族和时代而创造，这些听众有权要求能了解他的艺术作品而且感

① 《美学》，第1卷第358页。

②③ 《美学》，第1卷第359页。

觉到它异常亲切"[1]。这里实际上提出了文艺为谁服务的问题。对此,黑格尔曾说过一些非常大胆、深刻的话,在他那个时代恐怕属于空谷足音了。他说:"艺术作品之所以创作出来,不是为着一些渊博的学者,而是为一般听众","艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者,而是为全国的人民大众",艺术描写的东西"必须是属于我们的,属于我们时代和我们的人民的"。这些话出自黑格尔这样一个大学者,尤其难能可贵。既然把艺术服务对象定为当代的普通民众,把他们作为主要鉴赏者,艺术创作的内容、趣味、水平就必须适合多数人的实际需要。内容上必须要表现本民族人民的现实生活,因为人民"愿在艺术里感觉到一切都是新近的,生动的,属于目前的生活"[2];形式上也必须要适合普通人民审美的水准,"他们须不用走寻求广博知识的弯路,就可以直接了解它、欣赏它"[3],这样才易于为广大群众所接受。这是艺术创作从现实出发的现实主义命题的又一内涵。

(三) 追求艺术表现的客观性

歌德曾说过,凡是上升的时代都是客观的,凡是衰败时代都是主观的。在这点上,黑格尔与歌德完全一致,他非常强调艺术表现的客观性。实际上他所说的"客观性"就是艺术的真实性和典型性。

黑格尔首先对真正的客观性和"外在的客观性"作了区分。所谓"外在的客观性"实际就是我们所说的现象的真实。前面已说过,黑格尔反对艺术对现实作单纯的模仿,反对"依样画葫芦

① 《美学》,第1卷第335页。

② 《美学》,第1卷第347—348页。

③ 《美学》,第1卷第346—347页。

地把平凡的现实完全抄写一遍"[1]的自然主义,认为这实际上给人的"不是真实生活情况而是生活的冒充"[2]。因为这只达到艺术的"纯然外在的客观性",即只达到现象的真实。纯然外在的客观性满足了描摹现实事物的外在偶然形式,"不能揭示内容的完满的实体性",而"艺术的目的是要在内容和表现两方面都把日常的琐屑的东西抛开,通过心灵的活动,把自在自为的理性的东西从内在世界揭发出来,使它得到真实的外在形象"。就是说艺术如果只满足于外在的充满了偶然、琐碎的现象描绘,只追求"外在的客观性",尽管可以很忠实、很逼真,却不能充分揭示生活的内在真实和本质,也就"还不能产生真正的艺术美"[3]。

但"真正的客观性"也不能只是艺术家主观自我的表现,它不允许艺术家按主观意图随心所欲地表现客观素材。譬如写历史题材,就不能随意加以主观化、现代化。黑格尔批评主观化的做法是"不仅不按对象本来的客观性去描写它,而且还把它写成简直是相反的形象,只令人觉得怪诞可笑"[4];又说,现代化的做法是"把过去时代的客观形态完全抛开,换上现时代的特色"[5],这是反历史主义的。他批评这种"主观表现方式"是"把过去时代和现时代的真正的艺术内容(意蕴)都抽去",结果只能表现出少数"自己的偶然的主观现象",因而"不能产生实在的客观形象"[6]。

从黑格尔对"外在客观性"、"主观表现方式"的批评中,我们可以领悟到他心目中的"真正的客观性"至少包含四层意思。首先,要求艺术作品既要按对象的客观形式和现象进行真实的描绘,同时又要致力于揭示其中隐藏着的内在本质真实,达到现象

①②③④⑤⑥ 《美学》,第1卷第304、53、366、339、338、341页。

与本质的统一。

其次，描写历史题材时，既要重视历史真实(现象与本质的统一)，不应随意主观化和现代化，又要重视揭示历史生活同现实生活之间的内在联系，使之适合于今天的群众的需要，“它应该服从一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容(意蕴)”①。因为“历史的东西”如果“和现代生活已经没有什么关联，它们就不是属于我们的”，“我们自己的民族的过去事物必须和我们现代的情况、生活和存在密切相关，它们才算是属于我们的”②。黑格尔这一见解相当精辟。他既反对了那种为迎合现代少数人意图而随意将历史题材现代化、庸俗化的做法，坚持了历史主义，又反对了割断古今联系，脱离人民现实需要，为历史而历史的倾向，坚持了古为今用。

再次，要达到这一要求，艺术须揭示存在于各个时代、各个民族中的“人类的一些普遍旨趣”③，即有实体性的普遍人性、普遍伦理观念，将这些“本身是人道的有力量的东西”通过“具有生气并且表现为实在事物的那种丰富的强有力的个性揭示出来，那就算达到真正的客观性”④。可见，黑格尔最终解决古今联系问题的钥匙不是别的，还是人道主义。他认为，普遍人性、人道是超越时空、国界，贯穿历史和现实的一条思想红线，是不同民族、不同时代人民之间最牢固的精神纽带。艺术着重揭示人道的力量，就能使历史的异族的生活为现代的、本族的人民理解和感动。所以他说：“我们理应要求艺术家们对于过去时代和外国人民的精神能体验入微，因为这种有实体性的东西如果是真实的，就会对于一切时代都是容易了解的；但是如果想要把古代灰烬

①②③④　《美学》，第1卷第343、346、348、354页。

中的纯然外在现象的个别定性都很详尽而精确地模仿过来，那就只能算是一种稚气的学究勾当。"①

最后，总起来说，艺术客观性的要求是，对客观世界的描绘"要求大体上正确"，却不要求绝对地"妙肖自然"，因为艺术需要对客观世界提供的材料进行加工、提炼、想象、虚构、再创造，其结果形象在某些局部上可能与描写对象不完全"妙肖"，然而却能更真实地展示对象的内在真实和神韵。这种"大体上正确"才是艺术的真实。因此艺术家有"徘徊于虚构与真实之间的权利"②。这是黑格尔对艺术客观性即艺术真实的绝妙概括，完全符合艺术创作的特殊规律。同时，这也是对艺术典型性原则的简赅提示。

总之，黑格尔追求艺术创造的"真正的客观性"，实质上就是追求艺术真实性与典型性的统一，而这正是不久之后在欧洲兴起的现实主义创作思潮和美学原则的核心和灵魂。在这一点上，黑格尔走在了时代的前面。

（四）对独创性的独特理解

艺术创造虽应坚持客观性原则，但艺术作品作为"艺术家创造性劳动的产物，总要体现艺术家主体的心灵和意志，总是主客观统一的产物"，"作为主体，艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在的生命去造成艺术的体现"。这就提出了艺术家的独创性问题。黑格尔认为，真正的独创性就在于"艺术家的主体性与表现的真正的客观性这两方面的统一"③。

① 《美学》，第1卷第353页。

② 《美学》，第1卷第353—354页。

③ 《美学》，第1卷第369页。

黑格尔对独创性的这一理解本身也是独创的。与通常把独创性仅看作艺术家个人的独特创造或创作个性的观点不同，他更注重于从艺术家的主体性与表现对象的客观性的有机结合上去解释独创性。为此，他区分了作风、风格和独创性这三个易于混淆的概念。他认为，作风指艺术家在构思、创作艺术品过程中流露出来的纯偶然、个别的特点，是一种"主观任意性"①，如不加以节制，就不利于表现对象的客观性，是艺术创作中应全力排除的；"风格"则指某一类艺术体裁因其所使用的特殊感性材料(媒介)而形成的特有的表现方式和规律，跟我们通常所说的艺术风格含义不尽相同。艺术家在创作中应掌握每门艺术的特有"风格"，遵守这些艺术门类的特殊规律，如果以个人的癖好、主观任意性即"作风"来违背"风格"，就绝对创造不出好的艺术品来。而艺术家的"独创性""不仅见于他服从风格的规律，而且还要见于他在主体方面得到了灵感，因而不只是听命于个人的特殊的作风"，从而达到"和真正的客观性统一"，"把艺术表现里的主体和对象两方面融合在一起"②。如此看来，独创性是艺术家作为创作主体超越了个人的特殊作风，而又遵循着风格的规律，按照"真正的客观性"原则出色地用形象把对象与主体自身有机地结合为一体时所达到的一种自由的艺术境界。

要达到这种意义上的独创性，对艺术家来说是一个很高的要求。它要求艺术家达到创作上主客体水乳交融地完满契合的境地："从一方面看，这种独创性揭示出艺术家的最亲切的内心生活；从另一方面看，它所给的却又只是对象的性质，因而独创性的特征显得只是对象本身的特征，我们可以说独创性是从对

①② 《美学》，第1卷第375、373页。

象的特征来的，而对象的特征又是从创造者的主体性来的。"①这就是说，主客体的特征在艺术形象中应融为一个整体，"显现为整一的心灵所创造的整一的亲切的作品"②。

独创性所要求的这种主客观的统一还必须建于有实体性的理性基础之上。黑格尔说："只有在受到本身真实的内容（意蕴）的理性灌注生气时，才能见出作品的真正独创性，也才能见出艺术家的真正独创性。"③

"独创性"是黑格尔对艺术创造的最高要求，也是他评价艺术家和艺术作品的最高尺度。在他看来能够达到这一准绳的杰出艺术家是为数不多的。所以他说："不要有什么作风，这才是从古以来唯一的伟大作风，只有在这个意义上，荷马、索福克勒斯、拉斐尔和莎士比亚才能说是有独创性的。"④

黑格尔对独创性的独特解释，反映了他对艺术展现生活本质真实的追求，反映了他对那种企图用主观任意性代替客观真实性的"作风"的鄙弃，也反映了他要求艺术家把主体性隐藏在客观真实的形象描绘背后，通过形象自然而然地流露出来的主张，这些都洋溢着现实主义的理性精神。当然，也应看到，黑格尔对艺术家对艺术个性的追求是有所忽视的。

第七节　艺术史论：三种历史类型

黑格尔在理想发展为各种特殊类型的艺术美的标题下展开了对象征、古典、浪漫三种艺术类型发展的历史描述。他认为，这

①②③④ 《美学》，第1卷第373—374、376、377、378页。

三种艺术类型是从美的理念的“内容发展出来的”，代表了理想(艺术美)发展的三个历史阶段。黑格尔把艺术类型放在历史发展和联系中考察的做法，显示了他把逻辑、历史、美学三者统一起来的努力。但是，由于他的探索是从头足倒置的理念论出发的，势必使他对艺术历史类型的划分成为显然荒谬的唯心主义模式。在他那里艺术的类型和种类不是对现实的艺术作品的概括和区分，而是从唯一的“上帝”——美的理念的精神泉源中涌流出来的，是这个无时不在、无处不到的神灵外出巡游的不同阶段，这样又把艺术分类神秘化了。

一　划分艺术历史类型的标准

黑格尔划分艺术历史类型的基本尺度是精神与物质、内容与形式之间的关系的变化。正是精神性的理念内容与体现理念的物质形式(艺术形象)之间平衡关系的建立和打破构成了艺术发展的基本脉络，规定了艺术的三种历史类型。他认为，理想的艺术是精神内容与物质形式、“意义与形象的联系和密切吻合”[①]。这是古典型艺术的基础。此前，在物质形式压倒精神内容，意义还不能完全把握形象的情况下，只能出现象征型艺术；此后，当精神超出物质形式，意义把形象降为无关轻重的外在因素时，就形成了浪漫型艺术。前后两种情况，都是精神与物质关系的不平衡或失调。“总之，象征型艺术在摸索内在意义与外在形象的完满的统一，古典型艺术在把具有实体内容的个性表现为感性观照的对象之中，找到了这种统一，而浪漫型艺术在突出

① 《美学》，第2卷第10页。

精神性之中又越出了这种统一。"[1] 这就是黑格尔划分艺术历史类型的基本法则。

由此可见，黑格尔是把物质与精神的基本关系作为划分艺术类型的准绳的。当他这样做时，他实际上触及了人类历史上看待物质与精神的关系的不同世界观。怎样看待物质与精神的关系是世界观的根本问题。黑格尔在此当然不是就世界的本源意义上来谈物质与精神的关系的，在本体论问题上，他是彻底的一元论唯心论者。他主要是从认识论，从主体能动性的角度来看精神与物质的关系的。理念是精神的主体，艺术是理念主体在"摸索"、"找到"、"越出"物质与精神的平衡关系中发展的。这三种关系显然包含着对人类主观能动性日益发展，现实的精神主体(人)日益超越、压倒自然(物质)的合理猜测。而且，这一思路明显受到谢林《艺术哲学》的影响。谢林也是以精神性日益超越物质性的角度进行艺术分类的，只是具体的分法有很大不同罢了。不过，就其具体的划分来看，其准确性和科学性是可以商讨的，把艺术史的原动力归于理念和精神(世界观)的发展，而割断艺术同人类物质生产方式的历史联系，显然陷入了唯心史观的根本错误。这在谢林、黑格尔都未能免除。

下面，我们简要剖视一下黑格尔对三种艺术的历史类型的具体见解。

二 象征型艺术——艺术前的艺术

黑格尔认为象征型艺术的根本特点是理念的抽象性、形象

---

① 《美学》，第2卷第6页。

的物质性、形象对理念(意义)的象征性。

他认为,理念发端时期还是抽象的、缺少定性的、不明确的,本身还不能产生适合于自己的感性形象,只得在外在自然界事物和人类事迹物质性外壳中寻找表现自己的方式。这样,理念内容与形象就是矛盾割裂的,纯然物质性的外在形象不能完全、恰当地表现理念内容。形象与理念意义之间只存在某一种外在的"嵌合"、"拼凑"关系,这种"意义与形象的遥相呼应"的"暗示"关系就是象征关系。[①] 黑格尔说:"象征首先是一种符号",它"是直接地呈现于观照的一种现成的外在事物,对这种外在事物并不直接就它本身来看,而是就它所暗示的一种较广泛普遍的意义来看"[②]。这里,发生象征关系的前提是意义的抽象性和形象的物质性。

黑格尔从逻辑与历史统一的方法出发,认为"象征"无论就它的概念来源,还是就它在历史上出现的次第来说,"都是艺术的开始"。因为,"艺术的要义"在于意义与形象的融会一体、水乳交融,[③]而象征型艺术的意义和形象既然还不统一,它就还不是真正意义上的艺术,而"只应看作艺术前的艺术"[④],看作是"过渡到真正艺术的准备阶段"[⑤]。这一阶段的艺术在历史上的实际代表就是与原始宗教紧密结合的东方艺术。在黑格尔看来,古代东方人一方面还没有摆脱对自然的依赖,精神还受到物质压迫;另一方面还处于"宗教和政治专制"统治下,主体淹没在一种普遍实体"(指宗教、政治、伦理等信条)之下,丧

①② 《美学》,第2卷第5、10页。

③④ 《美学》,第2卷第10、9页。

⑤ 《美学》,第2卷第21页。

失掉他的自我"[1]。所以，只能产生物质压倒精神、客体吞没主体的象征型艺术。这样，黑格尔就说明了象征型艺术之所以产生在东方或以东方艺术为代表的自然原因和社会历史原因。当然，这种说明并不科学，也不全符合历史事实。但是，他考察艺术发生、发展史的方法还是有可取之处的。他是从考察人类早期的特殊社会关系（包括人与自然的关系）入手，揭示当时人们对世界的基本看法，然后阐述特定的世界观产生特定类型的艺术。这是一种历史主义的方法、社会学的方法，在当时还是一种崭新的、先进的方法。

象征型艺术本身又是一个发展过程。构成象征艺术发展的内在动力也是意义与形象的矛盾斗争(这一矛盾贯穿整个艺术史)。黑格尔说:"一切象征型艺术都可以看作对内容意义和形象的互不适应所进行的继续不断的斗争,而象征型艺术的不同阶段并不是不同种类,而只是这同一个矛盾的不同阶段和不同方式。"[2] 他把这些阶段和方式划分为:

（一）不自觉的象征方式

这是象征艺术的起点。内容意义与它所追求的象征表现形式之间还处于"虽未分裂而在结合之中却仍有矛盾的那种带有神秘意味的不巩固的统一,这是一种地道的不自觉的原始的象征方式"[3]。

这一阶段象征又经历了意义与形象的直接统一、幻想的象征和真正的象征三个阶段。这最后一种象征形式已经过初步艺术加工,但意义与形象之间仍不平衡,因而象征还带有暧昧、神

---

① 《美学》，第2卷第169页。

②③ 《美学》,第2卷第26页。

秘、模糊的性质。

（二）崇高的象征方式

这是象征型艺术的发展阶段。这时无限的绝对精神已明确地跳出个别外在事物的形式，与整个现象界相对立，它不能在有限现象中直接找到表现自己的形象，这就形成了“崇高的象征”。黑格尔说：“崇高一般是一种表达无限的企图，而在现象领域里又找不到一个恰好能表达无限的对象”，“意义在崇高里所获得的新的内容就是它和现象界整体相对立，成为本身具有实体性的太一，这个太一本身就是纯思想”，“已不再能在一种外在事物上找到它的表现”。这种绝对或太一本身已超越具体感性事物，但要将它变成可供观照的具体事物的形象，只有两种方式：第一种是同具体事物的肯定关系，即绝对是创造一切事物的力量，同时又借这些事物的形象才得到显现；第二种是同具体事物的否定关系，即绝对“超越出个别现象乃至个别现象的总和之上”①，因此形象无法充分显现绝对，就降低为一种绝对（太一）的偶然、暂时、渺小的附属物和装饰。

第一种肯定方式表现为艺术中的泛神主义。第二种否定方式表现为真正的崇高艺术。这不仅是数量或形式的崇高，更主要的是内容意义的崇高。其中意义本身是明确的，但意义与形象的关系变成了造物主与被创造物的关系，即意义创造形象，形象仅处于隶属地位，意义“溢出外在事物之外”，艺术形象所表现的“只不过是这种溢出或超越”②。这两种方式都是以有限形象表现无限意义，而无限意义溢出有限形象时形成的崇高的象征。

①②　《美学》，第2卷第79、91页。

这里，黑格尔显然吸收了康德、席勒和谢林关于崇高的基本思想，但他未把崇高单独提出放到与美并列的地位。通观《美学》，仅于此处顺便论及崇高范畴。这是黑格尔与康德的显著区别。

（三）自觉的象征方式，即比喻的艺术形式

无论是不自觉的还是崇高的象征方式，意义与形象之间至少还有一种必然的联系，并不完全取决于人的有意安排；自觉的象征方式则是前两种方式的统一，它与前两种方式的不同之处在于，它的意义与形象之所以被联系在一起，主要"取决于诗人的主体性，取决于他的精神渗透到一种外在事物里的情况，以及他的聪明和创造才能"。这里，艺术家对所要表现的意义的内在本质和用以表现意义的外在显现的形式的性质，都认识得清清楚楚，"而且自觉地把所发现的二者之间的类似点摆在一起来比较"①；同时，意义也不再是"绝对"、"太一"、"无限"本身，而是艺术家自己选择的有限内容。这类象征型艺术就是比喻。在黑格尔看来，这种比喻虽然自觉却并不能形成更高级的艺术形式，因为它是"一种虽清楚而却肤浅的构思方式，在内容上是窄狭的，在形式上多少是散文气的，既没有真正象征的那种秘奥的深度，又没有崇高的那种高度，而是从这两个阶段降低到平凡的意识"②。

总之，象征型艺术是"意义和表现形式还没有达到完全互相渗透互相契合的一种艺术形式"。在其发展的整个过程中，意义与形象、精神与物质都有不同程度的分裂。再向前发展，就是古典型艺术了。

①② 《美学》，第2卷第99、100页。

三　古典型艺术——真正美的艺术

在象征型艺术中，理念本身是不确定的、抽象的，因而形式也只能是外在于理念的，与理念分离的。到了古典型艺术，理念是自身包含差别的具体理念，“它在本身的概念里就已具有符合它的外在形象，它就可以把这个形象作为自在自为(绝对)地适合于它的实际存在而与它融成一体。这种内容与形式的完全适合的统一就是第二种艺术类型即古典型的基础”①。这种意义与形象、内容与形式的完整的统一，“形成一种自由的整体，这就是艺术的中心”，它“符合美的概念”，“用恰当的表现方式实现了按照艺术概念的真正的艺术”②。在黑格尔看来，古典型艺术进入“真正的艺术”时期，美就是古典型艺术的基本特征。

自由的精神经艺术加工后应成为“外在自然形象中的精神的个性”，这就不能纯然是自然界纯物质的东西，而只能是人的形象，因此，“形成真正的美和艺术的中心和内容的是有关人类的东西”③。用人的形象作为表现中心，是艺术按必然规律发展成熟的标志之一。所以，人体雕塑自然地成为古典型艺术的一个中心；当然，通过对人的情感、本能冲动、事迹、遭遇、行动的描绘来和谐地表现精神，也同样体现了古典型艺术的特征。

黑格尔认为，古典型理想在历史上的实现就是希腊艺术。希腊民族“创造出一种具有最高度生命力的艺术”。他们之所以能

---

① 《美学》，第2卷第5页。

②③ 《美学》，第2卷第157、163页。

够达到"古典美",是因为他们"生活在自觉的主体自由和伦理实体的这两个领域的恰到好处的中间地带":一方面,他们不像在专制政治和自然力双重压迫下的东方人那样丧失了主体自由;另一方面,他们也不像完全脱离社会普遍的伦理关系、观念的近代人那样,沉浸于主体自我之中。"按照希腊生活的原则,伦理的普遍原则和个人在内外双方的抽象的自由是处在不受干扰的和谐中的。"这种真正自由的社会条件,提供了美和美的创造的理想环境,"美开始显示它的真正生活和建立它的明朗的王国","美的感觉,这种幸运的和谐所含的意义和精神,贯穿在一切作品里",通过艺术,"在这个转折点上攀登上美的高峰"①。因此,希腊民族能创造出精神与物质、理念(意义)与形象完全和谐统一的美的艺术——古典型艺术。黑格尔曾把"美的个性"称为"希腊性格的中心"②,而把希腊精神比作"雕塑艺术家"。

黑格尔指出,古典型艺术也有一个形成、发展和解体的过程。它是从象征型艺术的终点出发而又经过否定、改造和扬弃,"对起源于较早的宗教观念和艺术观点之中的生糙的、不美的、粗野的、离奇的纯自然性幻想性的因素进行改革和提炼"③,才形成古典型艺术。

发展到古典型艺术的理想、完满阶段,它的内容是精神性的,同时也把自然力量纳入精神领域;它的形式是人类的外形、事迹等,能把精神内容"完全自由地透明地显现出来"④。希腊艺术就代表着这个理想艺术的阶段。希腊艺术家的创作特点是:

---

① 《美学》,第2卷第169—170页。

② 《历史哲学》,第285页。

③④ 《美学》,第2卷第192、219页。

(1) 他们创造的精神的内容取自人的精神与生活,"所以是人类心胸所特有的东西,人对这种内容感到自由而亲切的契合,他所创造的就是表现他自己的最美的产品"①。(2) 古典造型艺术家同时是诗人,他们把材料投入想象的熔炉,"用高深精神的纯洁火焰把一片混乱的、自然的、不纯的、外来的和无尺度的东西都烧光,使它们熔成一片,显出一种净化过的形式来"②,消除了象征的、生糙的、不美的因素,突出了人的精神自由。(3) 希腊诗人往往要表现神们在人间事物的关系里的活动和作用,如荷马史诗。这三个特点共同体现了希腊艺术是神与人结合、意义与形象结合、理性与感性结合的自由整体。

但是,古典理想在达到高峰后就要开始走下坡路了。黑格尔认为,这是因为,第一,理想是无限的精神,在有限的感性的人的形象中总感到不自在,精神的本质是自由,是摆脱感性物质的束缚。所以理念与形象的和谐统一是暂时的,理念要退回自身,要超出形象,因而古典型艺术就不得不让位。第二,古典艺术表现的多神系统本身也包含着衰亡的萌芽。神们的杂多及分工范围的狭窄,使他们也代表个别目的卷入有限世界的纷争和冲突,这就从根本上损害了他们自己的伦理实体性。于是,多神教的根基就要发生动摇并最终被一神教——基督教代替了。第三,古典型艺术赖以生成的希腊社会条件逐渐消逝了,此时个人的主体性开始与国家对抗,社会政治、伦理基础腐化变质,导致古典型艺术的解体。

古典型艺术解体的形式是喜剧和讽刺。喜剧和讽刺力图通过描绘现实的腐朽方面来显示真、善的不可对抗。希腊伯里克

①② 《美学》,第2卷第223页。

利时代末期，社会和谐和个性自由逐步丧失并走向腐化时，阿里斯托芬的喜剧才应运而生，而罗马世界则更是“讽刺的土壤”。

总之，在黑格尔看来，精神与物质、理想与现实的分裂和对立，是与美和艺术的本性相悖逆的，是把古典型艺术推向衰亡、解体的根本原因。

黑格尔对古典型艺术从形成到解体的分析，一方面紧紧扣住精神与物质、内容与形式、意义与形象的关系的变化，另一方面又致力于揭示这种变化的社会原因，并力图以对应的历史事实来加以印证，这样就在客观唯心主义的抽象理念运动形式中注入了具体的历史内容，达到了逻辑与历史的统一。

四 浪漫型艺术——超越艺术的艺术

黑格尔认为，古典型艺术“使艺术达到完美的顶峰”①，但它借外在感性因素来表现精神，仍与精神本性不符，因为“精神只有在自己家里，即在精神世界（包括情感、情绪和一般内心生活）里，才能找到适合它的实际存在”②。所以，精神离开这些外在因素而回到自身，以摆脱外物的干扰，“享受到它的无限和自由”③。黑格尔把精神与物质的关系的这一新的根本性变化称为“新内容”和“新的世界观”，并由此推演出浪漫型艺术。他说：“浪漫型艺术的形式是由艺术所要表达的内容的内在本质所决定的”，“这种新内容现在作为真理的绝对内容而进入意识”（指理

① 《美学》，第2卷第273页。

②③ 《美学》，第2卷第274页。

念退回精神自身),“因而形成一种新的世界观和一种新的艺术表现形式”①,这就是浪漫型艺术。

浪漫型艺术有哪些特点呢?黑格尔指出,第一,它遵循内在主体原则。“浪漫型艺术的真正内容是绝对的内心生活,相应的形式是精神的主体性、亦即主体对自己的独立自由的认识”②。

第二,它的题材范围广泛、丰富。因为精神主体性的实际存在就是有内心生活的人,而人与整个现实世界是密切联系在一起的。所以,要表现人的内心生活,也就要表现整个现实世界与人的关系,包括“尘世的旨趣、情欲、冲突、苦与乐、希望与满足”,以及“自然和它的个别现象领域的外在方面”③。因此,“它就会展现为无限丰富的内在的和外在的冲突、分裂以及各种强度的情绪,也就会展现为各种强度的满足”,“整个人性和它的全部发展都是浪漫型艺术的用之不竭的材料”④。因而浪漫型艺术的表现领域大为开拓了。

第三,浪漫型艺术的旨趣会导致写实方法的出现。因为浪漫型的旨趣不再关心古典的统一,而是集中在精神本身,“所以艺术从此就不大关心外在的东西,它只把当前现成的外在东西信手拈来,让它爱取什么样的形状就取什么样的形状”⑤。就是说,浪漫型艺术对现实中的外在事物和现象不再像古典型艺术那样着力筛选、概括和理想化,而是尽量保持它们的原貌,保持它们的个别性、偶然性、具体性的特点,这就“导致肖像式的艺术出现,这种艺术侧重外在方面的个别特点,按照个别特点及其形式

①②　《美学》,第2卷第273、276页。

③④⑤　《美学》,第2卷第284、285、290—291页。

在自然中本来的样子描绘出来，不把它的瑕疵和缺陷洗刷掉，用较适合的东西来代替它们"[1]。这就是写实艺术，它是古典型艺术的对立面和分裂物。

第四，浪漫型艺术不回避冲突、丑陋和怪诞。浪漫型艺术是精神退回自身与自身和解的产物，这实质上是精神自分裂、自运动的过程，通过分裂，"有限的，自然的，直接的存在，自然的心，就被确定为反面的，罪孽的，丑恶的一面，因此，只有通过对这种反面东西的克服，精神才能摆脱本身的分裂而转入真实与安乐的领域"[2]。因此，浪漫型艺术必然要表现古典型艺术竭力避免的种种罪恶、丑陋、肉体和精神的痛苦和扭曲、内心的分裂冲突乃至怪诞和死亡。

第五，浪漫型艺术的基调是"音乐的"、"抒情的"，不同于古典型艺术的基调是"造型的"、"叙事的"。因为浪漫型艺术主要表现内在精神生活，外在的东西显得无足轻重。它"仿佛只是凭自己认识自己，一种既无对象又无形象的单纯的声音，水面上的一丝波纹，一种飘浮在这样一种世界之上的声响"，因此，"它的基调是音乐的，而结合到一定的观念内容时，则是抒情的。抒情仿佛是浪漫型艺术的基本特征"[3]。

第六，浪漫型艺术有着更高的精神美。浪漫型艺术丧失了古典型艺术那种自由生动、静穆和悦的理想美，但却是一种"更高的艺术"。因为古典型艺术还只是"精神在它的直接的感性形象里的美的显现"，而浪漫型艺术则是精神超越了直接的感性显现，达到"自己与自己相融合"[4]。同样浪漫型艺术的美也超越了

---

① 《美学》，第2卷第291页。

②③④ 《美学》，第2卷第280、287、274页。

古典型艺术的美。黑格尔说:“如果要根据这种新内容来形成美,那么前此所说的美只能处于次要的地位,现在的美却要变成精神的美,即自在自为的内心世界作为本身无限的精神的主体性的美。”[①] 浪漫型的美正因为不再涉及古典艺术特有的对客观形象的理想化”,而只诉诸心灵本身的内在形象,所以“它是一种亲切情感的美”[②],一种内在美。这就是“浪漫型艺术所特有的美的形象,也就是它的理想”[③]。

黑格尔把浪漫型艺术的历史发展分为三个阶段:(1)“宗教范围的浪漫型艺术”,主要是中世纪的基督教艺术;(2)中世纪的“骑士风”,主要内容是“荣誉、爱情和忠贞”三种感情;[④](3)文艺复兴后的近代资本主义文艺,其特点是进一步转向有限的现实生活,写实原则与主观原则同时兴起。

这里重点讲一下第三阶段的特点。黑格尔认为,这阶段文艺充满着现实生活的内容和形式,“回到模仿自然,回到存心要妙肖本身不美的散文气味的偶然性的直接现实”[⑤]。这种写实原则通过忠实而巧妙地描绘平凡的现实面貌,“灌注生气于所写的对象”,“使本身无意义的东西显得有意义”[⑥]。同时,主观主义的自我表现原则也开始出现,艺术的兴趣转到艺术家的主体精神、人格和能力上。艺术创造的“主要活动就是凭主体的偶然幻想,闪电似的念头,突现的灵机以及惊人的掌握方式,去打碎和打乱一切化成对象的获得固定的现实世界形象或是在外在世界中显现出来的东西”[⑦];艺术家只是借某些外在现象来“把自己表现出

①②③④ 《美学》,第2卷第275、290、292、316页。

⑤⑥ 《美学》,第2卷第367页。

⑦ 《美学》,第2卷第372—373页。

来”,在形象中显示自己“人格的精神价值”①。黑格尔对这一时期写实原则和主观原则的描述,可以说是对近代资本主义上升期刚刚萌生的现实主义和浪漫主义思潮的敏锐捕捉和准确的概括。

至此,浪漫型艺术也发展到了顶点,开始走下坡路。黑格尔认为:“艺术的基础就是意义与形象的统一,也包括艺术家的主体性和他的内容意义与作品的统一。”②而到了浪漫型艺术的末期,由于现实主义、自然主义和浪漫主义、主观主义两个极端的创作思潮的出现,艺术的“唯一兴趣或是集中在偶然的外在事物上,或是集中在同样偶然的主体性上”,也即要么偏于客观写实,要么偏于自我表现,结果造成艺术家主体性与作品客体性的分裂,作品意义与形象的分裂。这种分裂是脱离艺术的基础的。这就必然要导致浪漫型艺术的解体,并且也必然“使艺术越出了它自己的界限”,使整个艺术濒于解体,而由比艺术更高的精神形式(宗教、哲学)取而代之。

以上我们比较粗略地介绍了黑格尔的艺术史观以及他对艺术史轮廓的勾勒。从中可以看到,他把一部人类艺术史解释成客观的绝对理念、精神在不断外化自己、显现自己的运动中,从摸索感性形象(象征型)到与形象吻合(古典型),再到返归精神(浪漫型)的历程,这当然是一种近乎天方夜谭式的神话。

但是,我们也应当看到,首先,黑格尔为我们提供了世界上第一部比较完整系统、脉络清晰、内容丰富的艺术发展简史。此前,至多只有断代艺术的研究或艺术发展概貌的粗线条勾勒。仅这一点,也具有划时代的意义。其次,在他这种唯心主义的

①② 《美学》,第2卷第367、374页。

框架和叙述中，确实镶嵌和包含着对艺术发展历史和规律的许多天才的猜测和合理的思考。譬如，在微观上，从意义与形象、内容与形式的对立统一关系的演变角度来把握人类艺术史的内在线索，是值得重视的，因为构成艺术作品最基本的因素确实是思想内容和艺术形象两个方面。在宏观上，即在艺术史的总体框架的勾勒或各种艺术类型之间的历史联系的综合考察上，黑格尔把内容与形式的关系提升为精神与物质、理性与感性的关系，并把这种关系的变化概括为不同阶段人们的不同世界观，认为各种类型艺术的具体发展是由各时期的总的世界观所决定的。他把人类世界观的演变描述为精神性不断战胜物质性而获得越来越大的自由，这在认识论范围内，就人对自然和社会关系方面主观能动性的日益增强来说，是合理的。从人类文化发展的总体上看，人类精神文明的进化是同历史的发展成正比的。而人类艺术的发展则是在精神文明进步的总背景下取得的。黑格尔所说的精神日益“压倒”物质这样一种“世界观”的演进，实质上就是人类精神文明进步的总背景。再如，在进行艺术分类时注意艺术类型之间的历史递进关系，把不同类型的艺术纳入统一的历史序列之中，从而使美学范畴的递进同艺术的历史发展成为同步，成为逻辑与历史相统一的典范。

在上述这些天才的思想中，贯穿着一条鲜明的线索，就是把作为“精神的世界”之一方面的艺术，“描写为一个过程，即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中，并企图揭示这种运动和发展的内在联系”[1]。这样，人类艺术史就不再是一堆乱七八糟茫无头绪的艺术家和作品的堆积，而是在表面的偶然性

① 《马克思恩格斯选集》，第3卷第63页。

底下遵循着一定的内在规律性而发展的。这不能不是一个伟大的发现。至于这种内在规律性是什么，艺术究竟是怎样在这些规律支配下一步步发展过来的等等，黑格尔还未能圆满解决。但是，正如恩格斯所说："至于黑格尔没有解决这个任务，在这里是无关紧要的。他的划时代的功绩是在于提出了这个任务。这不是任何个别人所能解决的任务。"① 黑格尔提出并为解决这一任务作了初步的尝试，仅此一点，就会名垂青史。

第八节 艺术分类系统

黑格尔认为，就理念感性显现的逻辑历程来看，前面三种历史类型还只是理念生发出的不同时代关于美的世界观，还只是"内在的艺术产品(腹稿)"，还未通过感性材料显现为客观存在的艺术作品，而"美只是凭这种对它适合的客观存在，才真正成为美和理想"②。这是理念感性显现的最后阶段，即实现为感性的艺术形象，表现于艺术作品。"这种实际存在的艺术世界就是各门艺术的体系"③。由于理念显现在不同的感性材料中，就形成不同的艺术体系和门类(具体的艺术体裁和样式)。这就涉及艺术的共同原则和具体的分类原则(不同于三种历史类型这种总的分类原则)。

① 《马克思恩格斯选集》，第3卷第63—64页。

②③ 《美学》，第3卷(上)第3、4页。

一　艺术的分类原则

黑格尔说，艺术从总体来看，经历了象征型、古典型、浪漫型的发展过程，再进一步，“每一门艺术也有类似的进化过程”，都有共同的发展规律，即“都有它在艺术上达到了完满发展的繁荣期，前此有一个准备期，后此有一个衰落期”，都“要经过开始、进展、完成和终结，要经过抽苗、开花和枯谢”①。他把这一进化过程概括为对一切艺术样式都适用的三种风格。(1)严峻的风格，是每门艺术开始时期的风格，它坚守描写的客观简朴性，坚决抛弃一切偶然性，从中见不出主体的自由和任意性，它是“美的较高度的抽象化，它只依靠重大的题旨，大刀阔斧地把它表现出来，还鄙视隽妙和秀美”②。这种风格相当于象征型艺术的风格。(2)理想的风格，一般是一门艺术发展成熟、完美、繁盛时期的风格，理念与形象高度融合，它“寓最高度的生动性于优美静穆的雄伟之中的风格”③，流转着生动、自由、活泼、丰富、秀美的生命，显现出“美的风格的升华”和“美的爽朗和悦”④。这种风格相当于古典型艺术的风格。(3)愉快的风格，往往是一门艺术衰落时期的风格，它的主旨已离开内容而转向外部偶然现象和细节，目的为“取悦于人”⑤，所以堕为追求形式的华美和雕琢。这种风格相当于浪漫型的风格。当然，这些“相当于”只是大略而言的，并不十分确切。以上艺术风格的流变被黑格尔视为每门艺术的

---

① 《美学》，第3卷(上)第45页。

②③ 《美学》，第3卷(上)第7页。

④⑤ 《美学》，第3卷(上)第8、9页。

发展所必然要遵循的共同原则。

再看具体艺术样式的分类原则。黑格尔根据"理念显现"说，提出了自己独特的分类标准，就是艺术整体(绝对理念)在其分化过程中，按精神内容逐步克服物质形式(由物质压倒精神——→物质与精神平衡——→精神超出物质)的逻辑顺序，显现为各种不同类型和体系的艺术品。建筑、雕刻、绘画、音乐、诗等五个主要艺术门类(体系)就是按这个顺序划分的。这种划分方法既吸收了传统按感性媒介分类的方法的合理因素，又体现了两个独特的统一：一是同三种历史类型划分一样，坚持了逻辑与历史的统一，把上述五种主要艺术门类在历史上的繁盛期作为它们各自的典型时期，按先后排成一定的历史序列，而这种历史序列又恰好同精神发展不断克服物质性束缚的逻辑顺序基本吻合；二是使三种历史类型与五种艺术门类体系达到对应和统一。每种历史类型都有同自身特点相一致的一二门艺术体裁为代表，并通过这些具体艺术门类来显示各自的特点。象征型艺术的意义与形象分裂，外在形象只是暗示内在意义；作为具体的艺术门类，象征艺术的"任务是把单纯的客观事物或自然环境提升到成为精神的一种美的艺术外壳，用这种外在事物去暗示精神的内在意义"，这实际上就是建筑艺术。古典型艺术是意义与形象的统一，形象由意义自生发、自决定；作为具体的艺术门类，"它把单纯的绝对表现于独立的出自绝对本身的外在实物"，这实际上就是雕刻艺术。浪漫型艺术是意义溢出形象，精神主体性占上风，作为具体的艺术门类，"它把思想感情的主体性既用作内容，又用作形式"[①]，这实际上就是绘画、音乐、诗三门艺术。这样，艺术

① 《美学》，第3卷(上)第16—17页。

发展的历史类型与具体的艺术分类就在同一标准和尺度下完全对应和统一起来了。建筑是象征型艺术的典型形式；雕刻是古典型艺术的代表；画、乐、诗则是浪漫型艺术的基本形态。下面，分别就黑格尔对建筑、雕塑、绘画、音乐和诗(即文学)的看法略加述评。

二　建　筑

黑格尔认为，无论就逻辑概念，还是"存在或出现的次第来说"，建筑都"是一门最早的艺术"①。因为艺术开始时还未找到合适材料来表现精神意蕴，所用的建筑材料是"完全没有精神性"，"只能按重量规律来造型的物质"②。建筑艺术的特点是"它的形式是些外在自然的形体结构，有规律地和平衡对称地结合在一起，来形成精神的一种纯然外在的反映和一件艺术作品的整体"③。同时，建筑是为人、神居住而营造的，所以，"建筑首先要适应一种需要，而且是一种与艺术无关的需要"。即实用的需要，"单为满足这种需要，还不必产生艺术作品"，可见人类的实用需要先于审美需要而产生，因此，建筑一开始并不是艺术，直到"日常生活、宗教仪式或政治生活方面的某种具体需要的建筑目的已获得满足了，还出现另一种动机，要求艺术形象和美时"，作为艺术的建筑才出现。黑格尔关于人类童年期实用需要早于审美需要、功利先于艺术的观点是符合历史实际的，也包孕着历史唯物主义的萌芽。黑格尔特别强调建筑艺术的象征性。他指

① 《美学》，第3卷(上)第27页。

②③ 《美学》，第3卷(上)第17页。

出："建筑是与象征型艺术形式相对应的，它最适宜于实现象征型艺术的原则"①，因为它"并不创造出本身就具有的精神性和主体性的意义，而且本身也不就能完全表现出这种精神意义的形象，而是创造出一种外在形状只能以象征方式去暗示意义的作品"，所以无论就内容还是形式看，建筑都是象征型艺术。他认为，抓住象征性这一点，就抓住了建筑艺术的本质，这"是打开建筑的多种多样的结构秘密的唯一一把钥匙，也是贯穿到迷径似的建筑形式中的一条线索"②。但同时，由于受三种历史类型艺术的直接影响，建筑艺术本身又经历了象征、古典、浪漫三个发展阶段。

（一）独立的象征型建筑，主要是东方古巴比伦、埃及、印度等民族的建筑，他们"主要靠建筑去表达他们的宗教观念和最深刻的需要"③。

（二）古典型建筑，主要是希腊建筑。它有为精神内容服务的目的性，虽然是应用的，但自身完整统一，从而把符合精神性事物的目的性"提高到美"④。

希腊古典型建筑有多种风格，主要有道芮式、伊俄尼亚式、科林特式等三种。

（三）浪漫型建筑，主要是中世纪高惕式教堂建筑，即基督教建筑艺术。这种宏伟的教堂"既符合基督教崇拜的目的，而建筑的形体结构又与基督教的内在精神协调一致"，"对有限的超越和简单而坚定的气象就形成高惕式建筑的唯一的特征"，它显

① 《美学》，第3卷（上）第29页。

② 《美学》，第3卷（上）第30页。

③④ 《美学》，第3卷（上）第34、61页。

示出"远举高飞的庄严崇高气象"①,在黑格尔看来,高惕式建筑是建筑艺术发展的高峰。

三　雕　　刻

黑格尔认为,雕刻艺术的精神性较之建筑艺术大大发展了。建筑艺术是"精神的无机自然",受重力规律束缚,雕刻则"处在精神离开有体积的物质而回到精神本身的道路上"②。雕刻与建筑的相似处在于,它们所用的材料都仍是占有三度空间的物质;不同的是,雕刻已摆脱了建筑那种单纯物质性的整齐一律原则的支配,而把物质材料改造成适宜于表现"精神个性"的人的肉体形象,也摆脱了建筑所担负的作为一种单纯的外在自然和环境而服务于精神的任务,"凭它自己而独立地站在那里"③,呈现给人们观照。

雕刻是古典理想的中心。雕刻的特点是:(1)"雕刻所抓住的是一种惊奇感"④,即精神将自己灌注到物质材料中去,将它塑造成有精神性的形象,并从中认出符合自己内在本质时的感受。(2) 雕刻所表现的内容是"精神的客观性",即代表真理和普遍伦理观念的东西;它必须把"有限的主体性",即纯粹偶然的个人欲望、冲动乃至丑恶的违反人性的品质完全排除在外。(3) 雕刻"以人的形象作为它的造型的基本类型"。人的形象表现出更高的内心生活,所以适合于雕刻。(4) 在性格刻画上,雕刻只能抓住一个人性格中的基本的稳定的因素如正直、勇敢、善良、明智

① 《美学》,第3卷(上)第86—88页。

②③④ 《美学》,第3卷(上)第109、114、120页。

一类加以刻画，同时，又要“使形象并不缺乏个性”[1]。(5) 雕刻艺术家的想象是“思维的想象力”，既有艺术概括，又有创造的想象，“既透彻地显出他所要表现的那种精神内容，又显出艺术家自己的生气，构思，并把自己的灵魂灌注到作品里去”[2]。

在黑格尔看来，古希腊雕塑艺术是整个古典型艺术的典范。他认为，希腊民族本身具有“造型性”或“雕塑性”，所以观赏和创作雕刻艺术对希腊人民来说就不仅是艺术活动，而且是他们整个生活不可缺少的一个部分；不仅是一种装饰，而且是一种内在的需要。所以雕刻在希腊一度曾为此发达兴盛，以至普及到大大小小每个城市，深入到千家万户平民百姓之中。

黑格尔在研究雕塑用的材料时，指出了雕塑艺术的发展与古代生产技术发展之间的内在联系。他说，古代雕刻之所以能广泛地使用青铜，是因为当地人“对于熔铸青铜的技术达到了极高的精巧，特别是米维和泡里克勒特的时代，神像和其他雕刻品一般都用青铜”[3]。可见，他已意识到，生产力水平特别是生产技术水平对于艺术发展有着重大的制约和影响，这也是唯物史观萌芽的表现。

雕刻艺术在历史上的发展，黑格尔给我们勾勒了如下的线索：埃及雕刻，缺少生气和精神灌注——→希腊罗马雕刻，体现着艺术家的自由创造，充满着生气和活力——→罗马帝国以后的基督教雕刻，更多地降为高惕式教堂建筑的附设和装饰。这样一条线索自然过于简略了，但没有照套建筑艺术的三种历史类型，可

---

① 《美学》，第3卷(上)第125—126页。

② 《美学》，第3卷(上)第137页。

③ 《美学》，第3卷(上)第192页。

见黑格尔是有意对不同门类艺术的发展运用不同的方法进行分析,即注意从各门艺术的特殊规律出发来描述其历史发展的形式。这是正确的。但其基本尺度并未变,依然体现出精神性日趋加强,最终超越雕刻艺术特性的过程。这样就同绘画艺术自然地衔接起来了。

四　绘　画

雕刻是古典型艺术的典型体裁。而与浪漫型艺术相对应的主要艺术门类则是绘画、音乐和诗。黑格尔认为这三门艺术的共同点是,都以主体性为原则,偏重于表现主体内心世界的精神生活,精神性较建筑、雕刻艺术增强了。

绘画艺术是浪漫型艺术中较低级的艺术门类。一方面,其精神性已超越雕刻的单纯物质材料,"压缩了三度空间的整体",化立体为平面,消除了雕刻艺术那种"保存实际的完整的占空间的自然存在的状态,变成一种精神的反映"①;另一方面,绘画仍要"在感性的可见性上"用形象对精神内容作"全部特殊具体的显现"②,就是说,仍保留可见的感性因素,仍要在一个平面(二度空间)上用画布、颜料等物质材料来塑造形象。

根据这一原理,黑格尔确定绘画艺术的基本特点是:(1)"绘画的基本原则在于内在的主体性。"③绘画形象的内在方面要表现个体的"全部内心生活",同时,作为浪漫型艺术,绘画处于精神退回自身的阶段,所以对外在事物又"漠不关心,听其自由",

① 《美学》,第3卷(上)第229—230页。

②③ 《美学》,第3卷(上)第218、223页。

因而形象的外在方面更多保持"经验的现实生活"本来的平凡面貌。(2) 正因为如此,绘画题材较之雕刻广泛得多,画家可以"把无限丰富的题材运用到它的表现领域里"①。(3) 绘画比客观的雕刻形象更多地表达艺术家主体的思想感情,它所表现的真正内容"是反映在作品里的艺术家的心灵"②。(4) 绘画对审美主体比雕刻更有亲切感。正是这种亲切感情"为绘画的高度完美开辟道路而且使这种高度完美成为必然"③。(5) 绘画打破空间性的方法是用光和颜料等观念性较强的材料,"通过艺术而不是通过自然光"、色来构成对象的立体感的,④也即靠精神性、观念性压倒物质性、自然性而取胜的。(6) 正因为绘画的主体性渗透在内在精神生活和外在偶然现象两方面,所以它内容的重点也形成两个极端,"一个极端把重点放在题材的深刻,构思方面的宗教和道德思想的严肃以及表现方面的形式的理想美上,另一极端把重点放在本身没有重要意义的题材,实际生活的特殊细节以及主体的艺术创造的本领上"。这就形成了两种画:一种采用"宗教信仰,伟大的历史事迹和杰出的个别人物"等有"实体性"的题材,作品具有严肃、深刻和理想性的"宏伟风格"。拉斐尔的宗教画即属这一类型。另一种画则"从理想性向前跨到生动的现实",忠实地逼真地描绘人们日常平凡活动、自然风景等,这种画"需要最高明的艺术"⑤。荷兰十七世纪风俗画即属此种。黑格尔认为,这两种画同样具有艺术和审美价值。(7) 绘画对人物的刻

---

① 《美学》,第3卷(上)第227—228页。

② 《美学》,第3卷(上)第228—229页。

③④ 《美学》,第3卷(上)第224、235页。

⑤ 《美学》,第3卷(上)第237—239页。

画远比雕像具体、生动、个性化。黑格尔作了古今比较后指出，古代雕刻的“个性特征毕竟仍是一般性的”或类型化的，现在的绘画却“要把偶然的个别具体细节的全部丰富多彩性展示出来”，塑造“按照特殊事物的偶然性揭示出来的特殊具体的人物”①。这就揭示了古今艺术一个重要的审美差异。(8) 绘画中情感和性格是通过情境衬托下的动作的凝定来揭示的，因而比其他造型艺术“更有必要(不只是可允许)走到戏剧的生动性，使所组合的人物都在一种具体情境中显出他们的活动”②。这是绘画与诗的相似之处。但诗与画也有明确的区别，诗可以表现动作先后承续的变化，而绘画只能抓住动作的“某一顷刻”，“其中正要过去的和正要到来的东西都凝聚在这一点上”③。这里对诗与画的界限的规定，显然吸收了莱辛《拉奥孔》中的思想。

黑格尔认为，绘画的高峰时期在近代意大利文艺复兴以后。所以，他把绘画中的叙述重点放在近代浪漫型艺术阶段，具体以拜占庭、意大利、荷兰和德意志几派绘画的演变来加以说明。具体分三个时期：(1) 拜占庭绘画。主要用宗教题材，“还是按类型来构思或理解的，在安排上采用简单的建筑样式，色彩的运用还很粗糙”。(2) 意大利绘画。“在宗教情境里逐渐出现人物形象的现实性，个性和生动的美，内心生活的恳挚和深刻以及色彩的魔术和吸引力”。这是绘画艺术的黄金时代，其杰出代表是达·芬奇与拉斐尔。(3) 荷兰和德意志的绘画。逐步转向世俗方面，着力表现自然、日常生活中的事物、真实人物的造像、重大历史事件等等，画家以笃爱的心情处理这些世俗生活题材，“不仅达到绘画技艺的极端完善，而且还显出最生动活泼的构思方式和

①②③ 《美学》，第3卷(上)第299、287、289页。

最有个性的创作施工方式"①。早期荷兰画家如梵·爱克兄弟的风俗画在"深刻与真实"两点上达到高峰,以后的荷兰和德意志的风俗画更富于生活实际。

如果说黑格尔的雕刻论较多体现了古典主义的理想,那么,他的画论则更多地透露出现实主义的美学情趣,因而有较高的理论价值。比起建筑论、音乐论来,他的画论应该属于《美学》一书具体艺术美学理论中最有光彩的部分之一。

五 音 乐

黑格尔认为,音乐艺术的精神性比绘画更强。因为音乐连绘画二度空间的平面也取消了。绘画的线条、色彩还是事物外在形状在空间中的并列;精神的本性则更注重在时间中的发展,所以,要"完全消除空间性"和外在"物质性",这就要求艺术表现的感性材料从空间的静止、并列状态转为在时间中运动的震颤——声音。用声音诉诸听觉的艺术就是音乐。"音乐是心情的艺术","音乐的基本任务不在于反映出客观事物,而在于反映出最内在的自我"②。

黑格尔坦率承认自己对音乐的具体知识"不大熟悉"(虽然他常喜欢听音乐)③,所以他的音乐理论就比较一般化,比较空泛。

(一) 音乐是介于造型艺术与诗艺之间的特殊艺术样式

黑格尔首先比较了音乐与造型艺术之间的异同。他认为音乐与建筑雕刻相比,无论就内外在因素关系,还是就运用的材料

①②③ 《美学》,第3卷(上)第307、332、334页。

和塑形方式来看,“都距离很远”,音乐倒是与绘画“有较密切的亲属关系”[1],一是因为两者都以表现内心生活为主,二是两者对材料的处理相似:一个对抽象的颜色、线条等加以组合,一个对抽象的声音、节奏加以组合,都为显示主体的灵魂。但两者也有根本区别,绘画永远以空间的客体形状为具体形象,因而表达感情方面受约束;而音乐则可不受客体形状束缚,自由表达内心生活。

黑格尔还比较了音乐与诗之间的异同。他认为这两者的关系更加密切,因为它们同样处理“声音”这种时间中流逝的感性材料,观念性都比前三种艺术样式强。但两者也存在根本区别:第一,诗把声音降低为表达思想的纯粹符号——语音,由语音组成语调、语言,所以声音在诗中不具有独立意义;而音乐则把声音作为塑形的方式,直接与人的心情节奏相契合,随人的感情波澜而起伏。第二,诗通过语言把由想象造成的完整的现实世界(人物、情境、事件、动作、心情、冲突等)客观地表现出来,唤起人们的想象,具有较明确的图像性;音乐却没有这种客观图像性,“它所引起的只不过是一种朦胧的同情共鸣”[2]。可见,诗与音乐在表现、传达、构思方式上都有重大的区别。

黑格尔由此得出了音乐是介于造型艺术与诗艺之间的过渡性艺术样式(中介)的结论。应当说,这个看法是有一定合理性的。

(二) 音乐通过情感方式表现精神内容

黑格尔说,纯粹声音、节奏、旋律的组合尽管本身就可以产

---

① 《美学》,第3卷(上)第336页。

② 《美学》,第3卷(上)第341—342页。

生悦耳动听的效果，但若不表现精神内容，就还不是艺术，“只有在用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时，音乐才能把自己提升为真正的艺术”。但是，音乐把握精神内容的方式不同于其他艺术，它既不以概念形式进行思维，也不通过具体外在可见的感性形象进入知觉，而是只表现“可以披上情感形式”的“内心生活”①。

黑格尔认为情感是音乐的独特表现领域，是乐音与主体内心生活的桥梁。但音乐的表情功能不是通过声音的自然宣泄，而“须把情感纳入一定的声音关系里，把自然表现的粗野性和放荡不羁性清除掉，使它合拍中节”②。

（三）音乐的特殊效果

音乐把握内容的特殊方式，决定了它的功效主要在于对审美主体“单纯的心情”发挥威力。音乐能通过声音关系的组合变化对审美主体动之以情，“即诉诸心灵的精神洋溢的情感以及声音所能显出的这种内容精华的表现”③。这是音乐发挥审美效果，吸引人们欣赏、打动人们心灵的独特途径。

黑格尔对音乐的社会作用和价值作了充分的肯定。他举了历史上音乐激励人们斗志的事例，如苏格兰北方人的风笛振奋了人民精神，“在法国大革命中《马赛曲》和《这些将会过去》之类歌曲所发挥的威力也是无可否认的”④。他指出：“充塞于一个民族间的某种明确的思想和精神的旨趣，而这种思想和旨趣可以通过音乐暂时提升成为一种活跃的情感，于是乐调就把专心倾

① 《美学》，第3卷（上）第344—345页。

②③ 《美学》，第3卷（上）第346、352页。

④ 《美学》，第3卷（上）第352—353页。

听的主体卷着走。"[1] 这也反映出黑格尔对艺术教化作用的重视。

六　诗　　艺

(一) 诗的审美特质

诗论是黑格尔《美学》中除总论外最精彩、最重要、最有价值的部分。黑格尔认为,诗艺是浪漫型艺术的最高阶段,也是全部艺术门类中的最高形式。因为诗艺是语言艺术,它的精神性最强,物质性最弱:"它在否定感性因素方面走得很远,把和具有重量占空间的物质相对立的声音降低成为一种起暗示作用的符号,而不是像建筑那样用建筑材料造成一种象征性的符号。"[2] 另外,诗又兼有音乐和造型艺术的审美特征。一方面,诗像音乐一样有内在主体性,可以直接展示主体的内心生活,表达主体的思想感情;另一方面,诗又像造型艺术一样有外在客观性,它把描绘的笔触伸展到客观世界,保持"雕刻和绘画的明确性";它还具有其他任何艺术所不具备的展示动作过程的功能,即可以"更完满地展示一个事件的全貌,一系列事件的先后承续,心情活动,情绪和思想的转变以及一种动作情节的完整过程"[3]。在这个意义上,可以说诗艺把"造型艺术和音乐两个极端,在一个更高的阶段上"统一起来了。[4]

关于诗的审美特征,黑格尔指出:(1) 由于诗借助语言符号直接表达精神内容,诗的想象所形成的意象就不能达到造型艺

---

① 《美学》,第 3 卷(上)第 353 页。

②③④ 《美学》,第 3 卷(下)第 16、5、4 页。

术那种直接诉诸感官把握的图像的鲜明性和确定性，因而同一诗的形象在不同的读者的想象中可以形成不同的意象。(2) 诗用语言把在时间中先后铺陈的“一系列形形色色的事物统摄于一个单整的形象里”①，因而具有最大的精神深广度，它最适于表现心灵的发展史。(3) 诗用精神性的语言符号表现精神内容，它“几乎全部包括凡是精神(心灵)所关心和打交道的事物”，所以诗的题材领域比其他各种艺术“远较广阔，每一种内容，一切精神事物和自然事物、事件，行动，情节，内在的和外在的情况都可以纳入诗，由诗加以形象化”②。这三点，是诗艺高于和区别于其他艺术的重要审美特征。

黑格尔通过探讨诗的想象的特殊性而推出诗艺的普遍性。他指出，一切艺术都离不开想象。但诗的想象不同于其他艺术，它是一种观念性的想象，不受任何物质材料的限制，所以是所有艺术想象的最高形式。它突破了“其他各门艺术所必受的特殊材料所带来的局限和约束”，“具有最广泛的可能去尽量运用各种不同的艺术表现方式，却不带任何一门其他艺术的片面性”③，因此，“诗也可以不局限于某一艺术类型；它变成了一种普遍的艺术，可以用一切艺术类型去表现一切可以纳入想象的内容”④。就是说，一方面诗可以集一切历史类型和门类的艺术之所长，表现一切艺术能表现的东西，另一方面诗又可以渗入一切艺术类型和门类中去，使一切艺术都带有诗的因素。所以，黑格尔虽然把诗放在浪漫型艺术中来论述，实际上却认为诗是超出浪漫型范围的。

黑格尔认为，诗是人类的伟大教师。因为诗最广泛地表现人

①②③④ 《美学》，第3卷(下)第6、10—11、17、13页。

类的思想、事迹、命运,"包罗全部人类精神"①,所以"诗过去是,现在仍是人类的最普遍,最博大的教师"②。唯其如此,诗超越了民族、时代的局限,"它几乎在一切民族中和一切时代中都很繁荣"③。

黑格尔还认为,由于诗最能深刻地表现精神生活的全部丰富内容,所以诗人比其他艺术家"所要深入体验的事物在范围上都远较广阔",诗人"必须从内心和外表两方面去认识人类生活,把广阔的世界及其纷纭万象吸收到他的自我里去,对它们起同情共鸣,深入体验,使它们深刻化和明朗化"④。没有这种认识和体验,就不可能创造出真正的诗。这个看法无疑是现实主义的。

黑格尔对诗艺即作为语言艺术的文学所作的这些美学思考,是很深刻的,总体说来是抓住本质的。至今仍有一定的启发意义。

黑格尔在"诗"这一章中重点分述了诗的三个主要门类——史诗(叙事诗)、抒情诗和戏剧诗。这是在浪漫型艺术下的第二层次的分类。下面分别予以简介。

(二) 史诗

黑格尔认为,史诗的根本特征是客观性。史诗是通过对客观世界发生的事迹的忠实描述来揭示其内在发展规律的,诗人自己并不露面,"其中事态是自生自发的,诗人退到后台去了"。所谓事迹,即"一个本身完整的动作以及发出动作的人物","史诗的任务就是把这种事迹叙述得完整","就是按照本来的客观形

①③ 《美学》,第3卷(下)第26页。

② 《美学》,第3卷(下)第20页。

④ 《美学》,第3卷(下)第53—54页。

状去描述客观事物"①。

史诗描述的客观性并不意味着一切无关宏旨的琐碎事情都能进入史诗。相反,史诗往往以客观地反映整个民族、时代的精神为主要内容的,所以气魄宏壮雄奇。黑格尔说,史诗描述的是"与一个民族和一个时代的本身完整的世界密切相关的意义深远的事迹",包括人类宗教意识、政治生活、家庭生活、物质生活等等,天地十分广阔,因此,史诗往往成为"一个民族的'传奇故事','书'或'圣经'。每一个伟大的民族都有这样绝对原始的书,来表现全民族的民族精神。在这个意义上史诗这种纪念坊简直就是一个民族所特有的意识基础"②。

黑格尔认为,史诗一般产生于一个民族的早期,"一方面一个民族已从浑沌状态中醒觉过来,精神已有力量去创造自己的世界,而且感到能自由自在地生活在这种世界里;但是另一方面,凡是到后来成为固定的宗教教条或政治道德的法律都还只是些很灵活的或流传的思想信仰,民族信仰和个人信仰还未分裂,意志和情感也未分裂"③。这就是黑格尔所说的"英雄时代",也就是马克思所说的"荷马时代"(史诗时代)④,或恩格斯所说的"野蛮时代的高级阶段"⑤。

当然,史诗的实际产生要稍晚于英雄时代即"史诗的摇篮期"。但是诗人写作史诗的时期又不能与史诗生活的时代(英雄时代)相隔很远,诗人的思想观念仍须接近史诗的世界情况,对

---

① 《美学》,第3卷(下)第98—99页。

②③ 《美学》,第3卷(下)第108、109页。

④ 《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》,第2页。

⑤ 《马克思恩格斯选集》,第4卷第22页。

那样一种生活和思想方式仍须感到家常亲切。如果不是那样，而是相反，用文化发达时代的眼光去看待和描写史诗生活，就会“使原始心灵所特有的那种生命力完全丧失了”①。他警告道：“如果今天还有人想根据这种传说事迹去创作一部有民族意义的作品或经典，那就简直是一种荒谬的幻想了。”②他从不同时代人们有不同的社会生活和世界观，来说明史诗之所以在近代“一去不复返”的原因，这是很精当的。

黑格尔强调史诗的客观性并不否认史诗诗人的主体性。史诗诗人描述客观的生活内容，“可是在诗里表现出来的毕竟还是他自己的，他按照自己的看法写成了这部作品，把他自己的整个灵魂和精神都放进去了”③。可以说，史诗对客观生活、事件、人物的描述中处处渗透着诗人的主体性。据此，黑格尔与众不同地推断，希腊史诗《伊利亚特》、《奥德赛》不是集体创作，而是出自荷马的手笔，因为这两部史诗显然自成一格，有着内在的完整性和统一性，处处透露着一个诗人的个性。

黑格尔特别论及近代刚刚崭露头角的小说艺术。他说，“关于现代民族生活和社会生活，在史诗领域有最广阔天地的要算长短程度不同的各种小说”④，并把小说提高为“近代市民阶级的史诗”，认为小说“一方面像史诗叙事一样，充分表现出丰富多彩的旨趣，情况，人物性格，生活状况乃至整个世界的广大背景；但是另一方面却缺乏产生史诗的那种原始的诗的世界情况”。近代资本主义工业文明已使生活散文化了，小说在琐碎、分裂、庸俗的散文化生活基地上，“在事迹生动性方面和人物及其命运方面，力图恢复诗已丧失的权利”⑤。他说，适合于小说的内容是

①②③④⑤ 《美学》，第3卷(下)第111、124、113、187、167页。

"心的诗和对立的外在情况和偶然事故的散文之间的冲突",也即人物内心对现实的不满、矛盾、挣扎和反抗;小说的描述方式也应与史诗一样,"要有一个世界观和人生观的整体,其中多方面的题材和内容意蕴也要在一个具体事迹的范围之内显现出来,这个事迹就对全部作品提供了中心点"①。他是要求小说通过描写具体、特殊的事件、人物、命运等来展示一定的时代、民族的总的精神面貌(世界观的整体)。应该指出,在小说艺术初创时期,黑格尔就能把小说与史诗形式联系起来,并给予如此高度的重视和详尽、深刻的评价,充分显示出他的高度艺术敏感和他对近代艺术特别是小说艺术发展的前景有着准确的、天才的预见。事实上,整个十九世纪可以说是小说艺术发展的黄金时代和高峰。

黑格尔把史诗发展的历史分为三个阶段:(1) 东方史诗,首先是印度史诗,其次是希伯来、阿拉伯、波斯的史诗。(2) 希腊罗马古典型史诗,主要以荷马史诗为代表。至今,黑格尔对它们评价最高,认为其"全部描述对我们还有极高的价值,博得我们欣赏和喜爱"②。(3) 浪漫型史诗,主要是日耳曼和罗马系新兴民族的史诗,以基督教史诗为代表。这些史诗都渗透了近代浪漫气息,失去了原始素朴的风格。到近代,只有小说开创了史诗艺术的新天地。

应当说,黑格尔用客观性来概括史诗的本质,是抓住了史诗的根本特征,是从大量史诗作品的实际中提炼出来的;他对史诗发展的历史描述也基本合乎史实;他把对史诗美学特征的理论研究同史诗的发展史、同人类文明的进化史的研究,紧密结合起

①② 《美学》,第3卷(下)第168、174页。

来,并纳入他的艺术哲学体系之中,更是别具慧眼的。

(三) 抒情诗

黑格尔认为,抒情诗是对史诗客观性的否定,其基本特征是主体性,它的"内容是主体(诗人)的内心世界,是观照和感受的心灵","抒情诗采取主体自我表现作为它的唯一标准形式和终极的目的"①。

抒情诗比之史诗内容要狭窄得多,一首史诗可以体现一个时代、民族的基本精神,一首抒情诗却至多体现其中的一个特殊方面,"只有通过全民族的抒情诗的全部作品,而不是通过某一首抒情诗,才能把全民族的旨趣、观念和目的表现无遗"②。

抒情诗要抒写"自我",但这个"自我"不应只是个人的"小我",而应同时体现时代、社会普遍的思想感情。黑格尔说,抒情诗中的情感"虽是诗人个人所特有的而且作为他自己的东西表现出来的,却仍有普遍的意义",也即应表现出"人类的信仰、观念和认识的最高深的普遍性的东西"③。他反对抒情诗与时代、民族、旨趣割断联系,只表现主观任性的欲念和癖好、妄诞的幻想和离奇的情感。

按照这一要求,抒情诗人应当站到时代、民族的高度,与全民族同命运,与时代精神同脉搏。

抒情诗同史诗的展开和表现方式是相反的。史诗是以客观世界为出发点,抒情诗则以"诗人的内心和灵魂"、"他的具体的情调和情境"为"出发点"④,而把客观世界"吸收到他的内心世

① 《美学》,第3卷(下)第99—100页。

②④ 《美学》,第3卷(下)第188、192页。

③ 《美学》,第3卷(下)第190—191页。

界里”，使之主体化、内心化、情感化，变成他的思想感情的一部分。所以，史诗的原则是展开和铺陈，“抒情诗的原则是收敛或浓缩”[①]。有的抒情诗也要写自然环境、地方色彩乃至穿插故事，“并不排除对外在对象的鲜明描绘”，但其“真正的抒情因素也不是客观事物的面貌，而是客观事物的主体心中所引起的回声，所造成的心境”，“是寄托在该对象上的心情”[②]。黑格尔通过与史诗的比较，明晰、准确地揭示出主体性是抒情诗的审美特征。

黑格尔认为，产生抒情诗的时代一般应晚于史诗。他说：“如果正式史诗的繁荣时代是在民族情况大体上还未发展到成为散文性现实情况的时代，而最适宜于抒情诗的却是在生活情况的秩序大体上已经固定了的时代，因为这时个别人物才开始把自己和外在世界对立起来，反省自己，把自己摆在这个外在世界之外，在内心里形成一种独立绝缘的情感思想的整体。”这一般是一个民族发展较成熟的阶段，他们有较高的文化教养水平，主体对周围世界（自然和社会）有较自觉的认识，个人与社会已开始分裂，并能自由地感受、自觉地思考客观世界和主体自身的一切。这样才产生了对抒情诗的要求。当然，这只是一般情况，并不是说，一个民族发展的早期就必然不能产生抒情诗。然而，“特别适合于抒情诗的是近代，因为近代每个人都享受到情感和思想方面的独立自由”[③]。黑格尔的这种说法是有道理的。抒情诗既然以抒发个人（主体）独立的思想感情为特征，它的基本前提就是独立的个性和人格的获得，并在社会关系中占有重要地位。而这种情况只有在近代资本主义社会中才成熟起来。黑格尔敏

①② 《美学》，第3卷（下）第212、213页。

③ 《美学》，第3卷（下）第200—201页。

锐地感觉到了这一点,这是难能可贵的。

在论及抒情诗的历史发展时,黑格尔明确强调了运用历史方法的必要性。他说:"特别在诗这个领域里,只有用历史方法才能进行具体的研究。因为几乎没有任何其他诗种在内容和形式上所受到的民族和时代的特点以及诗人的个性和才能的影响,比在抒情诗里更深刻。"① 抒情诗直接表现主体感情,而主体总是一方面受民族、时代的制约,一方面有个性、才能的差异,所以对抒情诗比其他艺术更不能进行一般的抽象研究,而必须采用具体的历史方法。

同史诗一样,他把抒情诗的发展也分为三个阶段:(1) 东方象征型抒情诗,包括印度、希伯来、阿拉伯和波斯等民族的;(2) 希腊罗马古典型抒情诗;(3) 浪漫型抒情诗,这主要指日耳曼、拉丁、斯拉夫民族皈依基督后,从中世纪起延续到近代的所有抒情诗。由于这些民族一开始就奉行主体性原则,所以抒情诗比较兴盛发达。黑格尔认为这阶段抒情诗特别重要,因为它"起初影响到诗,而在它的较晚的发展阶段又更深刻地影响到戏剧"②。这里黑格尔对抒情诗的历史发展,基本上也是采取象征、古典、浪漫三种历史类型的划分法。这同前面他把诗放在浪漫型艺术阶段的做法就相抵牾了。然而,这种抵牾倒是黑格尔尊重历史的表现,是他现实感和历史感冲破僵化的体系构架的表现,是值得肯定的。

(四) 戏剧诗

黑格尔对戏剧体诗评价最高。他认为,作为语言艺术的诗是各门艺术中精神性最强的,"唯一适宜于展示精神"的,而戏剧诗

①② 《美学》,第3卷(下)第228、235页。

"又是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一"①,因而是诗中之冠。一方面,戏剧凭借表演把动作、冲突、情节、人物的发展过程客观地呈现在观众面前,戏剧诗人(主体)则隐居幕后,这是戏剧中的史诗因素;另一方面,戏剧人物的行动和冲突完全取决于他们自己的意志、内心生活和独特性格,是他们主体性的外现,因而又具有抒情诗的因素;再一方面,戏剧人物的行动和冲突表面上虽然是由它的主体性直接决定的,然而,在所有个别人物主体性背后,还有至高无上的伦理实体性在主宰,因而实质上是主体性与实体性的统一,而这又使戏剧具有了造型艺术(雕刻)的因素。总之,"戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体,所以应该看作诗乃至一般艺术的最高层"②。可见,黑格尔把戏剧诗看作诗艺乃至全部艺术最高、最完满的形式。

黑格尔认为,戏剧只能产生于"一个已经开化的民族生活"中,这样的民族须自觉意识到单纯的客观性和主体性都是片面的,就是说,"人的目的、矛盾和命运就必须已经达到自由的自觉性而且受过某种方式的文化教养,而这只有在一个民族的历史发展的中期和晚期才有可能"③。一般说来,一个民族早期的伟大功业、事迹是史诗性多于戏剧性的,较晚才出现适合于戏剧性的独立的单枪匹马的英雄人物。黑格尔这个论断有他合理之处,即我们前面讲到的,在历史上,个性的发展晚于共性。但黑格尔心目中成熟的民族首先不是近代资本主义民族,而是伯里克利民主政体时期的希腊民族。那个时期是希腊古典戏剧的高峰。黑格尔把希腊戏剧看成戏剧发展的黄金时期,看作戏剧理想和美

①②③ 《美学》,第3卷(下)第241、240、243页。

的典范。

黑格尔对戏剧诗的美学特征和艺术规律作了较深入的探讨。首先,他把辩证法的矛盾学说重点用于分析戏剧艺术的规律,首次提出了完整的戏剧冲突理论。他说:"戏剧的动作并不限于某一既定目的不经干扰就达到的简单的实现,而是要涉及情境、情欲和人物性格的冲突,因而导致动作和反动作,而这些动作和反动作又必然导致斗争和分裂的调解。"① 这里的"目的",指各种有普遍实体性的伦理力量,它们具体化为个别人物的情志(致)和性格,他们各自活动,互相对立,形成富于冲突的情境,经过激烈的斗争、较量,"终于得到解决,归于平静"②。戏剧动作就是展现这样一个矛盾发展的过程,"充满冲突的情境特别适宜于用作剧艺的对象,剧艺本是可以把美的最完满最深刻的发展表现出来的"③。就这一点而言,冲突构成戏剧性的基础或本质。

其次,黑格尔提出了戏剧的集中性原则。他认为戏剧动作既然是由主体性格决定和发出的,它就应当集中而无须以史诗那样的广度和包罗万象的背景作为前提;同时,戏剧是通过演员的表现以现在进行的方式通过动作表现出来,因而不得不集中、紧凑,删削枝蔓;而且,从戏剧的审美方式,它同观众的关系来看,由于演出直接诉诸观众的视听,容不得头绪繁多的事件、进展缓慢的交待。所以,戏剧在人物、环境、冲突、事件、情节诸方面都比较单纯和集中。

黑格尔还提出了戏剧结构的整一性原则。他的"整一性"原则与法国古典主义的"三一律"(或译为"三整一")有根本区别。

---

①② 《美学》,第3卷(下)第242页。

③ 《美学》,第1卷第260页。

他主张的结构整一性的观点同法国古典主义戏剧美学划清了界限。“三整一”所要求的地点、时间的整一都是人为的外在强制，不足为训。他则从戏剧冲突出发，指出戏剧整一性的关键和基础在动作。他说：“真正不可违反的规则却是动作的整一性。”[①] 因为每个动作都有它要实现的具体目标，人物在实现目标的过程中又受到对立人物目的的阻碍、干扰，就产生冲突。因此，“戏剧的动作在本质上须是引起冲突的，而真正的动作整一性只能以完整的运动过程为基础，在这个运动过程中，按照具体的情境，人物性格和目的的特性，这种冲突既要以符合人物性格和目的方式产生出来，又要使它的矛盾得到解决”[②]。所以，戏剧的整一性，实质上乃是戏剧冲突和动作的整一性。据此，戏剧“合式的起点就应该在导致冲突的那一个情境里，这个冲突尽管还没有爆发，但是，在进一步发展中却必然要暴露出来。结尾则要等到冲突纠纷都已解决才能达到。落在头尾之间的中部的则是不同的目的和互相冲突的人物之间的斗争”[③]。这样，冲突的发生、发展、解决就构成了动作、情节发生、发展的三个阶段。应当说，黑格尔用冲突论来解释戏剧结构的整一性，是完全正确的，是抓住了戏剧艺术的特殊规律的。但是他由此推论戏剧以分三幕为最佳，却又不免趋于生硬和绝对化。

黑格尔专门研究了戏剧同观众的关系。在他以前很少有人从这个角度去研究戏剧的。在这个意义上，他可以说是现代西方“接受美学”的一位前驱。他看到，戏剧是当时最有群众性的艺术，因为“戏剧所描绘的是可以感官接受的近在目前的情景，它在内容和形式的其他方面都和听众有远较直接的关系”，最易于

①②③ 《美学》，第3卷(下)第251、252、255页。

为广大观众所接受;戏剧是为观众上演的,观众聚集在剧场欣赏戏剧,同时,是"为着进行裁判的",他们"既有权鼓掌,也有权喝倒采"①。戏剧诗人对他们虽有一种接受裁判的义务,但是观众群的组成是复杂的,"在文化教养,兴趣,习惯的文艺趣味,嗜好等等方面都各不相同",戏剧既要面对观众,努力对他们产生应有的效果,而不要自视清高,对观众鄙视;又不应面面讨好,投合观众的低级趣味。要做到这一点,首先剧作"本身要有生气,才能博得它的民族的赞许"②。他还指出,戏剧诗人创作时应顾及舞台演出的效果。因为戏剧作为舞台艺术,必须经过演员的表演才能实现出来。所以"写作时必须着眼到生动的表演,描绘人物性格要考虑到表演,人物所言所行都必须符合摆在眼前的实际动作情节。从这方面看,舞台表演确实就是作品好坏的试金石"③。这个看法是符合戏剧实践规律的真理。黑格尔还说趣味健康、高尚的观众是戏剧艺术的"最高裁判官",他们对舞台演出的评价,才是一个戏好坏、成败的最后判决或最权威的结论。这些看法实际上把观众引入了戏剧活动的过程,使观众成为戏剧创作过程中一个不可缺少的环节。这是很有见地的。

黑格尔戏剧美学的中心范畴是"伦理实体"。所谓"伦理实体",是一个具有不同关系和力量的精神整体,是许多普遍的社会伦理力量(观念)的和谐统一,它包括"永恒的宗教的和伦理的关系:例如家庭,国家,教会,名誉,友谊,社会地位,价值,……特别是荣誉和爱情"④。从伦理实体出发,黑格尔引出了他的悲剧、喜剧、正剧的全部理论。

---

①②③ 《美学》,第3卷(下)第261、262、272页。

④ 《美学》,第1卷第279页。

悲剧论。黑格尔悲剧理论的中心概念是实体性，他认为悲剧的实质是伦理实体的自我分裂和重新和解；悲剧冲突的实质是两善两恶的冲突。当伦理实体进入世界成为各个戏剧人物的某种"情志"时，就发生分化和对立，作为某种单一、孤立的普遍力量的化身的个人们，只是片面地维护、坚持各自所代表的那一种力量，他们之间就必然发生冲突。既然悲剧冲突导源于唯一合理的伦理实体，所以从实体中分化出来的每一种单一的普遍力量就其自身而言也都是合理的，代表它们的个人为维护它们而采取的行动同样也是合理的；但双方为实现自己特殊、片面的目标时，又会损害或否定对方，因而"双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过之中"[①]。譬如黑格尔最推崇的古希腊悲剧《安提戈涅》，主人公安提戈涅要埋葬哥哥的尸体，尽亲属义务，是以自然法作为辩护自己的伦理理由；而国王克瑞翁因安提戈涅的兄长勾结外族侵犯祖国、争夺王位而要将其曝尸野外，他的伦理根据是国家法。双方单就自身而言都有合理性，但却又坚持各自的片面性，因而又都是有错误或罪过的，正是这种过失导致两败俱伤，归于悲剧性的毁灭。由此，黑格尔规定了理想的悲剧冲突不应是单纯的正义与非正义、纯善与纯恶之争，而应兼有正义与正义之争和不义与不义之争的性质，兼有两善两恶的冲突。关于悲剧冲突的解决，黑格尔提出了"永恒正义胜利"说，认为伦理实体经过分裂、冲突的洗礼，在各个悲剧人物的灾难和毁灭中，克服了冲突双方各自的片面性，而达到重新和解统一，即"永恒正义的胜利"。黑格尔的悲剧论强调了悲剧冲突的必然性和悲剧人物应有一定的伦理合理性，认为悲剧

① 《美学》，第3卷(下)第286页。

的结局应是局部善的、合理的东西的毁灭，但全面、正确、进步的伦理观念——永恒正义则在悲剧人物的痛苦或毁灭中得到保存和升华，这些观点较深刻地揭示了悲剧的本质。但“两善两恶冲突”说和“永恒正义胜利”说也暴露了黑格尔的某种折衷主义和逃避现实矛盾的倾向。

喜剧论。黑格尔喜剧理论的中心概念是主体性，他认为“在喜剧里……无限安稳的主体性却占着优势”①，主体性是喜剧的本质特征，正如悲剧的本质特征是实体性一样。所谓“主体性”，是指一种明明缺乏实体性内容而又自以为善的自我确信。黑格尔认为，在主体性中包含着全部喜剧性矛盾的萌芽，它必然引发目的与手段、本质与现象、动机与效果的自相矛盾。黑格尔还区分了喜剧性和可笑性两个范畴，认为可笑性对否定性内容的暴露在程度上比喜剧性严重，而喜剧性则在所否定的内容上比可笑性具有更深刻的社会、伦理意义，从而把喜剧性规定为“使本来不值什么的虚伪的、自相矛盾的现象归于毁灭”②。由此可见，黑格尔的喜剧理论实质上是通过对不义内容的否定，从反面肯定和维护了伦理实体和永恒正义，正如黑格尔所说：“喜剧的任务也要显示出绝对理性。”③ 在此意义上，黑格尔的悲、喜剧理论殊途同归了。

正剧论。黑格尔认为正剧是“处在悲剧和喜剧之间”的中间剧种，它兼有悲、喜剧两种因素，并“为求达到悲剧和喜剧的和解”④，实体性与主体性的结合。他举出古代的林神戏、罗马的悲

---

① 《美学》，第3卷(下)第290页。

② 《美学》，第2卷第267页。

③④ 《美学》，第3卷(下)第293、294页。

喜混杂剧以及许多近代剧，作为正剧的例子。但他认为这种“中间剧种”比悲剧和喜剧的“界限较为摇摆不定”[1]，因而其审美特质也较难把握。而且他声称“这个剧种没有多大的根本重要性”[2]而未作深入探讨。因此，在《美学》中，正剧论同悲剧论、喜剧论相比，是价值最小的。实际上，黑格尔把《美学》的终点定在喜剧上，而不是按三段式惯例定在正剧上，本身就表明正剧的无足轻重。但应指出，黑格尔轻视正剧，实际上是对狄德罗、莱辛在启蒙运动中倡导的市民剧（严肃剧）的贬低，多少流露出他那根深蒂固的古典主义审美情趣，[3] 具有一定的保守性，也不符合西方戏剧后来的发展趋向。至此，黑格尔的艺术分类系统也就基本完成了。

---

①② 《美学》，第3卷（下）第296、294页。

③ 关于黑格尔的戏剧美学思想，可参阅朱立元著《黑格尔戏剧美学思想初探》，学林出版社1986年。

第十一章　黑格尔的美学思想(下)

第一节　对“艺术解体”论的新解

按照黑格尔的美学体系，艺术发展到诗，特别是发展到戏剧诗中的喜剧，就要开始解体了。因为，第一，艺术的本性在精神与物质、理性与感性的统一，而诗在否定感性、物质性因素方面走得很远，它的高度精神性“拆散了精神内容和现实客观存在的统一，以至于开始违反艺术的本来原则，走到脱离感性事物的领域，而完全迷失在精神领域的这种危险境地”①；第二，艺术类型和门类系统本身有一个发展过程，到了诗，“艺术类型发展到了最后阶段，艺术就不再局限于某一类型的特殊表现方式，而是超然于一切特殊类型之上”②。第三，到了喜剧阶段，精神的“主体性本身已达到了自由和绝对”，不再和客观世界及个别感性特殊事物结成一体，精神和物质在艺术中的统一分裂了，形象这种有限世界的形式已不足以体现绝对理念了，“到了这个顶峰，喜剧

①② 《美学》，第3卷(下)第16、13页。

就马上导致一般艺术的解体"[1],同样也就马上导致美学的终结,于是精神就要进入"宗教和科学的更高的领域"[2]。黑格尔的《美学》之所以在喜剧之后结束,原因就在于此。

关于黑格尔的艺术解体论,国内外不少专家认为,反映出了黑格尔对艺术发展前景的悲观主义思想。如《美学》中译者朱光潜就说,"黑格尔虽不曾明说艺术终将灭亡,但他对于艺术的未来是极其悲观的",他发出的是"替艺术唱挽歌的声调",以至于"把艺术导致死胡同里",他"从资产阶级文艺的解体就断定文艺本身也就必然解体",这种"艺术发展之有止境"的观点是"荒谬的悲观的论调"[3]。我们以为这种观点是值得商榷的。如果我们联系黑格尔整个哲学、美学体系,客观地来看待这一问题的话,那么,"艺术解体"论实在是包含着复杂的内容和深刻的矛盾的,其中并非没有合理因素,不应当笼统地斥之为"悲观主义"。

一 "艺术解体"论并不代表黑格尔对艺术前景的基本看法

事实上,在《美学》中,黑格尔从未明确宣布过艺术终将衰亡;恰恰相反,他倒是明确肯定过艺术发展的永无止境,对艺术的未来充满着乐观和信心。黑格尔说:

> 广大艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是日渐自觉的美的心灵。但是要完成这个艺术之宫,世界史还要经过成千上万年的

①② 《美学》,第3卷(下)第334、13页。

③ 《美学·译后记》,见《美学》第3卷(下)第353—355页。

演进。[1]

这里没有一丝一毫艺术悲观主义的气味。值得注意的是，黑格尔在此把艺术的逻辑发展(理念在各艺术类型和门类中的显现过程)与艺术的实际的历史发展区分开来了。按逻辑发展，艺术应该有终点；按历史发展，艺术是无止境的。黑格尔这里虽没有坚持逻辑与历史的机械的统一，没有把艺术的历史发展实际硬塞进他那理念显现"结果"的逻辑框子里去，却从一个侧面反映了他的历史方法对唯心主义美学体系的突破，也反映了他对艺术发展历史事实的尊重。

纵观洋洋百余万言的《美学》全书，黑格尔只是在进行"理念感性显现"的抽象的逻辑演绎时，才在一般意义上谈论"艺术解体"；而一旦进入艺术史的叙述或艺术家和作品的评析时，就几乎看不到"艺术解体"一类字眼，更多的倒是对艺术发展充满信心的议论和预言。

黑格尔在论及当时德国古典现实主义和浪漫主义文艺时，以一种不加掩饰的肯定口吻说："一种真正有生命的诗歌兴起来了——人们把天才的权利、天才的作品以及天才作品的效果捧出来，反对那些规则的专横和理论的空泛"，而"对于这些作品的承认首先就造成对于一种特别类型的艺术——即浪漫艺术——的承认，因此就有必要把美的概念和本质了解得比上述那些理论所了解得更深刻些。"[2]从逻辑上讲，他认为艺术发展到浪漫型阶段就要开始走下坡路，或者说精神就要超越艺术本身了。然而，他在这里却明明白白地"承认"在德国浪漫型艺术正在"兴

①② 《美学》，第1卷第114、25—26页。

起”，有强大“生命”力，并为此对艺术和美的概念作了新的理解。

第一，按照黑格尔的艺术理想，浪漫型艺术由于把杂多的、充满偶然性的现实生活内容作为题材，在逻辑上是不符合艺术的概念（本质）的，因而实质上不是真正的艺术。但是这里，黑格尔却违反了自己的理念发展逻辑，反驳了说浪漫型艺术“不配称为艺术”的论调。他说，艺术有一根本重要的因素就是“主体方面构思和创作艺术作品的活动”，即艺术家的主体性。浪漫艺术尽管题材杂多，但以主体性为特征，能把主体生气灌注于所写的各种偶然对象之中，所以“不能拒绝称这类作品为艺术作品”①。这样，黑格尔实际上否定了他自己“体系”规定的浪漫型艺术由于精神主体性强而要超出艺术范围向宗教靠拢的主张，而承认浪漫型艺术仍是艺术领域内一种有生命力的历史类型，为浪漫艺术正了名。

第二，黑格尔一方面宣称古典型艺术是最符合“理想”的本质的，“是美的国度达到金瓯无缺的情况”；另一方面又说浪漫型艺术是比古典型艺术“还更高的艺术”，与浪漫型艺术相比，“古典理想的美，亦即形象最适合于内容的美，就不是最后的（最高的）美了”，它“只能处于次要的地位”，浪漫艺术的美是“精神的美”，即“本身无限的精神的主体性的美”②。如此说来，浪漫型艺术不仅不意味着艺术的衰落和危机，而且指示着艺术发展到了新的更高、更美的阶段。

黑格尔对古典型艺术的崇拜是众所周知的。然而，他那敏锐的、巨大的历史感却时时带领他避免跌入盲目崇古复古的泥潭，而把审美的目光转向近、现代浪漫型艺术，使他清醒地看到浪漫

①② 《美学》，第2卷第367、274—275页。

型艺术对古典型艺术的巨大的历史进步性。他说,"艺术只有在现阶段(按:指浪漫型艺术阶段)才获得更高的权利",去表现主体精神的自觉性,"具有活泼的内心生活的实际的个别的主体才得到无限的价值","绝对真实界(按:指绝对精神)的永恒的因素才可以展开和集中起来"①,换句话,才有更高的艺术价值。

第三,黑格尔艺术史观的合理内核是,认为艺术是时代的产物,一定的艺术形式同特定的时代、历史条件相联系,虽然这里条件主要指思想、文化等精神条件而不是物质、经济条件。艺术从古典型转向浪漫型是历史发展的必然结果。

问题是,浪漫型艺术取代古典型艺术到底是进步还是倒退?黑格尔的回答是前者。黑格尔虽然看到现代资本主义社会充满矛盾、问题和弊端,但也看到这是历史发展的必然趋势,因而明确"承认近代完全发达的市民政治生活情况的本质和发展是方便的而且符合理性的"②。既然现代社会是合理的,是历史的进步,那么在这合理社会的世界观制约下生成的近代浪漫艺术自然也是合理的、进步的了。

这样三点重新理解,实际上违反和突破了他把艺术发展的终点放在浪漫型艺术上的逻辑预设,而给浪漫型艺术,乃至整个艺术辟开了不断向前发展的康庄大道。

二　一种新的艺术类型的提出

黑格尔不仅对近代浪漫型艺术的发展前景予以肯定,从而

---

① 《美学》,第2卷第277—278页。

② 《美学》,第1卷第248页。

事实上否定了他自己的“艺术解体”论的历史内涵;而且,如仔细阅读,我们发现他还悄悄地提出了超越三种历史类型的第四种新的艺术类型。请看下面这段并没有引起人们太多重视的话:

> 在过去时代,艺术家由于他所隶属的民族和时代,他所要表现的实体性的内容势必局限在一定的世界观以及其内容和表现形式的范围之内,现在我们发现到一种与此相反的局面,这种局面只有在最近才达到完满的发展,才获得它的重要性。在我们这个时代里各民族都获得了思考和批判的教养,而在我们德国人中间,连艺术家们也受到自由思想的影响,这就使得这些艺术家们在创作时发现材料(内容)和形式都变成“一张白纸”(tabula rasa),特别是在浪漫型艺术所必有的各阶段都已走完了之后。限制在一种特殊的内容和一种适合于这内容的表现方式上面的作法对于今天的艺术家们是已经过去的事了,艺术因此变成一种自由的工具了,不管是哪一种内容,艺术都一样可以按照创作主体方面的技能娴熟的程度来处理。这样,艺术家就可以超然站在一些既定的受到崇敬的形式和表现方式之上,自由独立地行动,不受过去意识所奉为神圣永恒的那些内容意蕴和观照方式的约束。任何内容、任何形式都是一样,都能用来表达艺术家的内心生活,自然本性,和不自觉的实体性的本质;艺术家对于任何一种内容都不分彼此,只要它不违反一般美的规律和艺术处理的形式方面的规律。[1]

---

① 《美学》,第2卷第377—378页。

对这一段话，至少有以下几点值得重视：

第一，黑格尔把他那个时代的当代艺术与“过去时代”的艺术作了明确的区分，认为当代艺术与“过去时代”的艺术相比，出现了“相反的局面”，而这种当代艺术出现的条件，只是“最近才达到完满的发展”的。

第二，黑格尔所谓“过去时代”的艺术，实际上就是包括象征型、古典型、浪漫型三种历史类型的艺术在内的全部艺术史或全部历史上的艺术。就是说，过去我们理解的他那个时代的艺术也属浪漫型艺术，而这里，黑格尔已改变说法，把当代艺术排除在浪漫型艺术之外了，他明确说到当代艺术出现“在浪漫型艺术所必有的各阶段都已走完了之后”。换言之，他认为，三种历史类型到他那个时代已告终结，按“理念感性显现”的那个逻辑来看，艺术似乎应该解体了，但是，他却认为在三个历史类型走完之后，艺术又走向一个全新的发展时期，或者说，出现了一种不同于象征、古典、浪漫等三种“过去时代”艺术的第四种艺术类型或一个新的艺术发展阶段。

第三，这种新的艺术类型或发展阶段，同黑格尔原先确定的艺术本质及艺术的实体性内容与相应的艺术形式的关系相比，发生了重要变化。黑格尔在概括“过去时代”艺术的本质和标准时指出，“一直到现在，我们的研究对象都是艺术，而艺术的基础就是意义与形象的统一，也包括艺术家的主体性和他的内容意义与作品的统一。正是这种具体的统一才可以向内容及其表现形式提供实体性的、贯穿到一切作品中去的标准”[①]。这就是说，在过去时代里，无论哪一种历史类型的艺术，都在不同程度上体

① 《美学》，第2卷第374—375页。

现了意义(内容)与形象(形式)、艺术家主体性与作品对象的统一。具体来说,"艺术的内容对于艺术家应该是他的意识中实体性的东西,或最内在的真实,而且使他认识到须用某一种表现方式的必然性",这样,艺术家的"主体性就完全渗透到客体(对象)里",艺术的意义与形象、内容与形式就能达到较高的统一,"这就是艺术完整的基本条件"。但是,黑格尔又明确指出,这只是过去时代艺术发展的情况,因为"在我们给艺术在它的这段发展过程中所定的地位中,情况却已完全改变过了"①。这就是说,在当代(黑格尔那个时代),情况已发生重要变化,因此,上述艺术的基本标准和条件,对过去时代(三种历史类型)的艺术是适应的,在变化了的新时代条件下却不完全适用了。

第四,这种新的变化集中体现在当代艺术已摆脱了过去时代艺术所受的特定的实体性内容与相应的表现形式的限制和束缚,而趋向于自由的表现。这是由于:(1) 从客观方面看,过去时代的三种历史类型都"局限在一定的世界观以及其内容和表现形式的范围之内",但是到了当代,浪漫型"艺术把它的概念中所含的基本的世界观以及属于这种世界观的内容范围却已从四面八方表现得很清楚了,那么,对于某一定民族和某一定时代来说,艺术就已摆脱了这种确定的内容意蕴了"②,艺术就会不受这种确定内容的限制而走向自由了;(2) 从主观方面看,"在我们这个时代里各民族都获得了思考和批评的教养,而在我们德国人中间,连艺术家们也受到了自由思想的影响","因此,当代艺术家以自由的态度对待艺术创作,不受特定内容与形式的束缚"。由于上述两方面的原因,"限制在一种特殊的内容和一种适

①② 《美学》,第2卷第376—377页。

合于这内容的表现方式上面的作法对于今天的艺术家们是已经过去的事了,艺术因此变成一种自由的工具了"[1]。当代艺术家已可以超越特定内容和形式的约束,用任何内容和形式自由地表达自己的内心生活和不自觉的实体性内容。

第五,艺术的这一新的阶段或类型,我们可借用前苏联著名美学家奥夫相尼科夫的说法,概括为"自由的艺术"。奥夫相尼科夫说,这就是"从浪漫型艺术解体而产生的所谓自由的艺术","它摆脱了原先的历史材料、传统的神话题材和情节。人的内心生活,他的快乐和痛苦,他的追求、行为和命运,都成了艺术的内容。因此,艺术家成为个人生活的表现"[2]。奥夫相尼科夫的看法是有道理的。首先,黑格尔实际上已把自由的艺术列为三种历史类型走完之后的又一种新的艺术类型或发展阶段;其次,自由的艺术虽同过去时代的艺术在内容与形式及其统一上大不相同,甚至可以说对原有艺术的本质、基础(意义与形象、内容与形式、主体与客体的统一)有所突破或超越,但它终究还是艺术,不过在黑格尔看来是艺术的一种新类型、新发展阶段;再次,这种自由的艺术不再拘泥于时代特定的实体性内容,而重点表现了人的心灵和生活,同时,不再受既定形式的限制而要创造适合于心灵自由表现的形式;又次,这种自由的艺术照样能产生伟大的艺术家和伟大的作品。黑格尔强调,"特别是现代的大艺术家"要表现"他的伟大的自由的心灵","要有精神的自由发展,才能不受只用某些既定的观照方式和表现方式的迷信和成见之类因素所束缚,而是把它们降低到自由心灵所能驾御的因素,……他要按

---

① 《美学》,第2卷第378页。

② 《美学思想史》,第357页,陕西人民出版社1986年。

照内容的需要把这些因素加以改造之后才放到作品里去"①。由此可见,在黑格尔那里,到了三种艺术类型走完之后,一般艺术在逻辑上应超越自己而"解体"了,但事实上,艺术不但没有消亡,反而出现了一种新的类型即"自由的艺术",这是浪漫型艺术或一般艺术走完之后出现的新艺术类型,它代表着艺术发展的一个新的阶段。而且,这一新阶段也会涌现它自己的伟大艺术家和艺术作品。显然,这是黑格尔对他在绝对精神运动过程中艺术将要为宗教、哲学所取代的逻辑发展趋势和预设框架的自觉突破,体现出他尊重历史实际而不惜违背自己体系框架的实事求是的态度,即唯物主义的态度。

第六,黑格尔对当代艺术发展的这种新态势,不仅给予承认,而且认为它体现了历史的进步和必然性。他旗帜鲜明地指出:"不过我们不应把这种改变看作是由时代的贫困、散文的意识以及重要旨趣的缺乏之类影响替艺术所带来的一种纯粹偶然的不幸事件;这种改变其实是艺术本身的活动和进步,艺术既然要把它本身所固有的材料化为对象以借感性观照,它在前进道路中的每一步都有助于使它自己从所表现的内容中解放出来。"②不但内容,形式亦然。黑格尔还说:"艺术家的才能既然从过去某一既定的艺术形式的局限中解放出来而独立自由了,他就可以使任何形式和材料都听他随心所欲地指使和调度了。"③很明显,黑格尔认为三种历史类型艺术的终结和自由艺术的出现并非偶然的,而是有其必然性的;并非不幸之事,而是历史的进步;艺术的这种进步,体现于它在用感性形式表现特定内容的

①③ 《美学》,第2卷第379页。

② 《美学》,第2卷第377页。

历史过程中，不断趋向于超越既定内容和形式的束缚而“解放出来”，获得越来越多的心灵自由。对当代自由艺术的崛起，及其取代浪漫型艺术乃至整个“过去时代”的艺术的现实，黑格尔显然是取欢迎、赞成和支持态度的。

由上面分析可知，黑格尔不但没有把浪漫型艺术看成艺术在历史上的终结，从而真的认为艺术要解体消亡了，相反，他从当代艺术的现实发展中，看到了一种新的艺术类型即“自由的艺术”的诞生。就“统一”这一“过去时代”艺术的本质规定而言，到浪漫型艺术的末期，精神性与外在形象重新分裂，艺术确要超越自己而解体了；但另一方面，他又敢于正视现实，承认另一种不同于过去时代艺术的本质的艺术正在兴起，并对这种新型艺术的前景抱明显的乐观主义态度。

此外，黑格尔要求这种新的自由艺术处理素材时“要显示出当代精神现状”，因为只有表现当代的时代精神，艺术才有旺盛的生命力。他说：

> 不管是荷马和索福克勒斯之类诗人，都已不可能出现在我们的时代里了，从前唱得那么美妙的和说得那么自由自在的东西都已唱过说过了。这些材料以及观照和理解这些材料的方式都已过时了。只有现在才是新鲜的，其余的都已陈腐，并且日趋陈腐。……一切材料，不管是从哪个民族和哪个时代来的，只有在成为活的现实中的组成部分，能深入人心，能使我们感觉到和认识到真理时，才有艺术的真实性。①

① 《美学》，第2卷第381页。

黑格尔说得何等好啊！诚然，这里他也讲了古代伟大艺术的一去不复返，但他不是在唱挽歌，而是在唱喜歌；不是一味沉湎在对过去的怀念和对现在的埋怨中，而是立足现在，面向未来，主张抛弃过时的、陈旧的艺术形式，创造充满“当代精神”、为“活的现实”服务的、新的自由艺术。

三 “艺术解体”论的真实内容

上面，我们已看到，黑格尔在历史和现实上明确地否定了“艺术解体”论。但是，“艺术解体”论又的确是黑格尔提出来的。在《美学》中，他多次说，历史发展到现在，精神已不满足于通过艺术的感性形式来显现自己，而要求回到精神自身，通过宗教、哲学等精神的更高发展形式来认识自己，因而导致艺术的解体。他说：

> 这样一个时期就是我们现在。我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善，但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美，天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善，但是这都是徒然的，我们不再屈膝膜拜了。[1]

他认为美是理性内容与感性形象的完满无间的交融，古典型艺术就符合这个标准，因此，古典型艺术是最美的，“没有什么

① 《美学》，第1卷第132页。

比它更美,现在没有,将来也不会有"①。而浪漫型艺术则是理性内容超过了感性形象所能表现的限度,内容与形式的分裂导致美的消失。所以黑格尔说:"后起的浪漫艺术尽管还是艺术,却显出一种更高的不是艺术所能表现的意识形式。"②内容与形式、精神与物质的进一步分裂,到了现在,浪漫艺术也走到了发展的终点,于是,"艺术就否定了它自己,就显示出意识有必要找比艺术更高的形式去掌握真实"③。

以上就是黑格尔"艺术解体"论的基本内容,看起来似乎与我们前边介绍的论点恰好相反。但是,实际情况并非如此。这里的关键是如何正确、全面地理解他的"艺术解体"论的真正涵义。

首先,应当把"艺术解体"论放到黑格尔整个哲学体系中来研究,才能准确地把握其精神实质。

前面已讲过,黑格尔的全部哲学都是对绝对理念自运动、自发展、自认识的辩证过程的描述。在绝对理念最后也是最高阶段——绝对精神阶段,理念运动取艺术、宗教、哲学依次递进的三种发展形式。就这三种形式的精神性的强弱而言,运用感性形象的艺术精神性较弱,地位最低;运用表象形式的宗教亦未脱尽感性形态,地位次低;只有运用概念思考的哲学才最合精神本性,因而是最高级的意识形式。

黑格尔正是在精神必然要由低级向高级发展,艺术必然要向宗教、哲学演进、转化这样一个特定意义上来阐发"艺术解体"论的。他在论述这种发展和演进时提出了"较前"、"较后"这两个时间概念,然而主要地赋予它们以非时间的、逻辑的意义。他说:

---

①② 《美学》,第2卷第170页。

③ 《美学》,第2卷第288页。

"艺术在自然中和生活的有限领域中有比它较前的一个阶段，也有比它较后的一个阶段，这就是说，也有超过以艺术方式去了解和表现绝对的一个阶段。因为艺术本身还有一种局限，因此要超越这局限而达到更高的认识形式"，这种"较后"的阶段就是宗教和哲学的形式，之所以有"后于艺术的阶段就在于心灵感到一种需要，要把它自己的内心生活看作体现真实的真正形式"①，看作对绝对精神的最充分、彻底的认识。这里，"较前"、"较后"并没有时间上或历史上先后的意义，而只有逻辑发展上先后次序的意义，与"较低级"、"较高级"意义相近。所谓艺术"解体"不是指艺术真的消亡了，而只是指在精神发展过程中艺术必然要被更高的意识形式取代，必然要向宗教、哲学演进这一逻辑趋势而言的。

另外，在黑格尔庞大的哲学体系中，艺术、宗教、哲学都有自己独特的历史发展过程。黑格尔认为三者是互相影响、互相渗透、同时并存、同时发展、同受一定时代的精神支配的意识形式，并不存在艺术衰亡后宗教再兴起、宗教衰亡后哲学才繁盛的情况。黑格尔说过，"一定的哲学形态与它所基以出现的一定的民族形态是同时并存的"，因此"与它所隶属的民族在艺术和科学方面的努力与创作，与这个民族的宗教……也是同时并存的"。他还把一个民族同时并存的各种意识形态比作"一个有机的结构——一个大教堂，这教堂有它的拱门、走道、多排圆柱和多间厅房以及许多部门，这一切都出于一个整体、一个目的"，这就是时代精神，"时代精神是一个贯穿着所有各个文化部门的特定的本质或性格"。既然一定的艺术、宗教、哲学是从一个民族的特定

① 《美学》，第1卷第131页。

时代精神这同一源头涌流出来的，所以三者是密切联系的。黑格尔说，各文化门类史，“特别是艺术和宗教的历史，部分地就它们所包含的成分，部分地就它们特有的对象说，都是与哲学的历史密切联系着的”①，都是“时代的儿子”②。因此，黑格尔在《美学》中把古希腊艺术作为美的典范，而在《哲学史讲演录》中又把古希腊哲学视为人类思想史上的一个值得骄傲的阶段，并未把艺术与哲学分割开来或对立起来，更未把两者的繁荣看成有时间上的先后承续关系。由此可见，黑格尔的“艺术解体”论的实质是把艺术放在绝对精神层次中较低的发展阶段上，指出还有比艺术更高的认识绝对真理的形式，所谓艺术“解体”，就意味着，绝对精神必然要向更高的阶段发展，而不是说艺术真的会衰亡、消逝。

总之，联系黑格尔的整个哲学、美学体系，黑格尔“艺术解体”论的真意在于揭示艺术同宗教、哲学之间的内在联系，阐明艺术在意识发展过程中的地位，并向更高级意识形式过渡的必然趋势，从而把人类各种意识形式都纳入包罗万象的哲学体系的逻辑序列之中，而不是真的作艺术死亡的判决；它主要从逻辑意义上肯定艺术解体的趋势，而不是作任何事实上的艺术末日来临的预言。

四　应当正确评价“艺术解体”论

实际上，黑格尔的“艺术解体”论不但不是悲观主义的，而且

① 《哲学史讲演录》，第1卷第57—58页。

② 《美学》，第2卷第375页。

还包含若干积极的合理的因素。

首先，表现出他对那个时代即资本主义社会阻碍艺术发展的状况的批判态度。他不只一次提到，“我们现时代的一般情况是不利于艺术的”[①]。在现代世界情况中，“作为一个个人，不管他向哪一方转动，他都隶属于一种固定的社会秩序，显得不是这个社会本身的一种独立自足的既完整而又是个别的有生命的形象，而只是这个社会中的一个受局限的成员”，就是说，个人的“独立自足性丧失”了，受到“既已形成的法律、道德和政治的关系”[②]的束缚。黑格尔认为这种状况是不利于艺术发展的。这一见解具有强烈的对现存社会的批判色彩。马克思关于“资本主义生产就同某些精神生产部门如艺术和诗歌相敌对”[③]的论点显然受到黑格尔的启示。

其次，“艺术解体”论也包含着对人类思维方式从感性趋向理性、从形象趋向抽象的历史发展过程的合理猜测。“艺术解体”论的重要内容之一，就是认为艺术用感性形象和想象的方式还有局限，还不是心灵“认识绝对理念的最高方式”[④]，所以要被理智思考的宗教、哲学方式所取代。黑格尔认为，就人类的思维发展而言，“意识的感性形式对于人类是最早的，所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教”。但这种感性方式的思维用以表现真理“还不是真正适合心灵的表现方式”[⑤]，因而是较低级的思维方式。只是到了现代世界，人类进入了“宗教和理

---

① 《美学》，第1卷第14页。

② 《美学》，第1卷第246—247页。

③ 《马克思恩格斯全集》，第26卷第296页。

④ 《美学》，第1卷第13页。

⑤ 《美学》，第1卷第133页。

性文化"时代,思维方式也发展到更高阶段,"我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段","思考和反省已经比美的艺术飞得更高了"[①]。他说,艺术需要普遍性与个别感性事物融成一体的有生气的形象,而"当代整个精神文化的性质"却"偏重理智",往往只抓住普泛观点来应付个别情境。这种抽象思维方式是不利于艺术的,是与形象思维对立的。只是在这个意义上,"就它的最高的职能来说,艺术对于我们现代人已是过去的事了"[②]。但这并不否定在其他意义上艺术仍然没有过时,而且永远不会过时。由此可见,黑格尔把人类思维方式主要分成形象和抽象两种,认为形象思维产生于人类早期,是那时人类的主要思维方式,而抽象思维产生较晚,是较高级的思维方式。两种思维方式长期并存,到了现代,抽象思维方式占了上风。这是"艺术解体"论在主体思维方面的根据。应当指出,断言当代人们以抽象思维为主,而认为形象思维已成为"过去",是黑格尔的主观武断。但是看到人类思维有从形象到抽象这样一个历史发展程序和趋势,则是合理的,符合实际的。

再次,"艺术解体"论还包含着对现代文艺思潮发展趋势的某些天才预见。黑格尔在论述近代"浪漫艺术的解体"时,在对当时出现的种种文艺创作倾向的剖析中,实际上已从大量萌芽状态的信息、动向中捕捉并预见到整个十九世纪若干重要的文艺思潮的发展趋向,并对它们的特征给以相当准确的描述。譬如,在论及浪漫艺术的第三阶段即"终结"阶段时,黑格尔指出,现在的艺术"满足于一般有限的、特殊事物和写生画式的风格。人要

① 《美学》,第1卷第13页。

② 《美学》,第1卷第14—15页。

在他的现实世界里凭艺术把现实事物本身按照它们的本来生动具体的样子再造出来”，而且这种再造不仅是外在形状的精确描摹，还要深入开掘人们的心灵世界，是“人向自己内心世界深刻化和精微化所达到的最后阶段”①。这简直是十九世纪至二十世纪初欧洲现实主义文艺思潮特征的简略而精确的概括。再如在“浪漫型艺术的解体”一节中，黑格尔说道：“在浪漫型艺术的表现里，一切东西都有地位，一切生活领域和现象，无论是最伟大的还是最渺小的，是最高尚的还是最卑微的，是道德的还是不道德的和丑恶的，都有它们的地位。”② 这也在实际上概括了十九世纪浪漫主义文艺思潮的某些基本特征，与雨果著名的浪漫主义宣言——《〈克伦威尔〉序言》的说法如出一辙。这些都显示出黑格尔对未来艺术发展趋向的天才预测。

毋庸讳言，“艺术解体”论作为黑格尔整个美学体系的一个重要环节或终结，是彻头彻尾唯心主义的。但是，如上所述，第一，它不是艺术的悲观主义观点；第二，它还包含一些积极的、合理的成分；第三，它反映了黑格尔美学思想的内在矛盾。因此，我们应实事求是地给予具体分析，而不应笼统地加以否定。

第二节 美学的成就

前面已对黑格尔美学的各个方面的成就和特点作了比较详细的论述。现在，我们从总体上对黑格尔美学思想的主要成就和

① 《美学》，第2卷第340—341页。

② 《美学》，第2卷第365页。

基本特色再作一个概括的描述和总结。有些问题前面不及多说的,此处略作引申和补充。

我们认为,黑格尔美学最突出的贡献有两个方面。一是成功地运用辩证法阐明了美和艺术的一系列根本性问题,揭示了艺术创造、鉴赏、发展的基本规律。恩格斯说:"黑格尔第一次——这是他的巨大功绩——把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程,即把它描写为处在不断的运动、变化、转变和发展中,并企图揭示这种运动和发展的内在联系。"《美学》就是主要把作为"历史的和精神的"艺术世界描写为一个运动、发展、变化的过程,并力图揭示其内在联系。这样,作为"人类的历史"的一个重要方面的美和艺术的历史"已经不再是乱七八糟的一堆"①,不再是神灵的创造或个人的天才,而是有自身的内在规律可寻了。二是包含着许多唯物主义,特别是历史唯物主义的因素,体现出鲜明的现实主义美学倾向。这两个方面,具体表现为以下几点。

一　初步的实践观点

马克思、恩格斯、列宁都肯定过黑格尔哲学中有实践观点的萌芽。如果说,在《精神现象学》中黑格尔所谓的实践还主要指抽象的精神劳动,那么,《美学》已局部突破了这一框子,在有些场合已明确地把人改造世界的物质劳动纳入实践范畴。他明确地说,正是通过这种劳动实践,"人把他的环境人化了"②。

① 《马克思恩格斯全集》,第20卷第26—27页。

② 《美学》,第1卷第326—327页。

更重要的是，黑格尔还开始比较自觉地运用实践观点去解决美学和艺术的某些重要课题。

（一）关于艺术美的本质和起源问题，他指出，人有一种在外在事物中实现自己（实践）的冲动，“而且就在实践过程中认识他自己”，这种“自我复现”体现了“人的自由理性，它就是艺术……的根本和必然的起源”①。在论及象征艺术起源时，他指出，“艺术观照”“起于惊奇感”，而惊奇感则始于人与自然的分离。在客观自然事物对人既有吸引力又有抗拒力的情况下，人通过实践，“在克服这种矛盾的努力中所获得的对矛盾的认识才产生了惊奇感”，而“艺术就是从这里开始的”②。如英雄时代人们通过劳动直接在产品中发现自己的价值和本质力量，从而产生创造的喜悦：“到处都可见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的灵巧，他的心灵的智慧或英勇的结果。……我们还看到它们的活的创造过程以及人摆在它们上面的活的价值意识，它们对于人还不是死的东西或是经过习惯变成死的东西，而是人自己的最亲切的创造品。”③

（二）关于审美意识，黑格尔认为也是起于人类的劳动实践，起于人类在客观事物中复现自己、打上自己烙印的实践冲动。他说，希腊艺术起于希腊人“有这种无限的冲动，要表现他们自己，并且要在表现中找着快乐”④，这种快乐便是原始的审美

① 《美学》，第1卷第40页。

② 《美学》，第2卷第23页。

③ 《美学》，第1卷第332—333页。

④ 见《历史哲学》第286页。

意识，就是说，审美意识起源于人对外在自然界征服的满足感、喜悦感、胜利感，因为他从自己实践的产品中看到了自己力量和本性的再现，体味到对自然的自由支配的愉快。这个观点中有康德、席勒的影子，但又大大超过了他们，因为康德、席勒把审美或自由游戏状态同劳动实践截然对立起来，而黑格尔恰恰认为真正的审美自由基于劳动实践所达到的主客体的和谐统一。应当说，这是西方美学史一个重要的突破。

（三）关于艺术美形成的最适合的历史条件，黑格尔认为，根据上述两点，适合理想艺术生长的社会状况既不是自然充分满足人的需要、无须人劳动的“牧歌状况”，也不是工业文明时代需要与劳动、人与产品相分裂，每个人陷于片面机械劳动的无数依存关系中的“发达状况”，而是个人的劳动同他最近的环境、他的直接需要的满足紧密联系在一起的“英雄时代”，因为“只有在人类所创造和利用的一切事物都同时是准备为制造它们那人自己所欣赏时”①，主客体之间的和谐自由才会出现，人与现实的审美关系才会形成。可见，黑格尔是把主体的自由劳动看成理想(艺术美)生成和繁荣的最重要条件之一。

需要说明的是，黑格尔美学中的实践观点还只是初步的。首先，它只被局限于用来解释若干重要美学问题，并未成为贯穿《美学》全书的基本思想。就是从量上说，也只是他美学思想的次要部分，在更多的美学问题上，他离开了实践观点。其次，从质上说，他的实践观点自然置于整个客观唯心主义体系的笼罩之下，仍然是作为“美是理念的感性显现”总构架的若干环节而展开的。

---

① 《美学》，第1卷第332—333页。

二 辩证思维方法的成功应用

黑格尔的《美学》之所以能将百科全书式的丰富复杂的内容组织成一个首尾呼应、论证严密、层层深入的完整体系，之所以能透过千姿百态、纷纭复杂的审美现象概括出一系列现实感与历史感高度统一的美学规律，除了其内容本身的精到外，科学的思维方式——辩证法的采用，也是一个十分重要的因素。辩证思维在《美学》中的成功应用，主要表现在五个方面。

（一）比较对照

比较对照是辩证思维的一种方法，其目的是揭示对象的矛盾和联系（异和同），以便具体地把握对象的特殊规律和一般规律。黑格尔的《美学》在艺术实践和理论方面都作了大量的比较研究，其基本特点是横纵交错。从横的方面看，他既作跨民族、跨国家的平行比较，又作同一民族、国家和同一时代的艺术家、艺术作品的比较，还作同一时代不同文艺流派、思潮的比较；从纵的方面看，既有古今比较，又有不同时期同一作者或同一类型、题材作品的比较；在不少场合，还把纵横两个方面的比较交织在一起。这种比较打破了美学研究中的民族，国家、地域、时代的界限，开始把艺术从全世界范围内加以总体的、历史的把握。

从思维方法论角度看，《美学》中的比较研究大体有两类。一类是从比较中求异，发现比较对象之间的差别，找出它们各自的特点。如围绕性格描写问题，黑格尔对希腊戏剧与莎士比亚戏剧作了比照，揭示了古今描写人物的三点区别：前者着重表现动作的实体性内容，后者主要写人物性格的主体性；前者主要写人物性格的外在方面，后者突出人物的内在心灵；前者人物性格表现

为静态(不发展),后者则展示性格的动态(发展)。这一比较实际上也揭示了古今人物塑造方法上的主要区别点,揭示出古今人审美理想的变化和发展。

另一类比较是异中求同,主要是运用综合方法把不同对象加以比较,对它们的相似、相通、相同点进行科学的抽象和概括,以找出它们的共同、普遍的规律。如在论"各门艺术共同的发展过程"问题时,黑格尔将艺术作品(精神产品)同自然产品相比较,抽象出它们都"要经过开始、进展、完成和终结,要经过抽苗、开花和枯谢"的历程的共同规律,从而得出"每一门艺术都有它在艺术上达到了完满发展的繁荣期,前此有一个准备期,后此有一个衰落期"的科学结论。

无论同中求异还是异中求同,在思维方法上都是分析与综合的结合(虽然各有侧重),对于揭示美和艺术的特殊规律和普遍规律都起了重要作用。

(二) 一分为二

列宁说:"统一物之分为两个部分以及对它的矛盾着的部分的认识,是辩证法的实质。"[①]《美学》在坚持从对立面的统一即一分为二中把握对象方面取得了巨大的成功。

首先,黑格尔善于从审美现象的同一中发现和揭示其对立面,即内部的矛盾性,从而准确地把握不同层次的审美现象的本质特征。譬如艺术美作为一个完整的统一体,就不是抽象的同一,而是对立的同一。黑格尔从不同角度、不同层次揭示了艺术美的内在矛盾性。在总体构成上,黑格尔把艺术美分为理念内容和感性形式这两个对立方面,认为只有达到了这两个对立面的

① 《列宁全集》,第38卷第407—408页。

和谐统一，才是真正的美。就艺术美的具体显现——艺术形象而言，黑格尔认为是一般世界情况与具体情境、情境与情志、情志与个别人物、人物性格与情境等多重矛盾的有机统一，只有当这些对立面都达到了辩证统一，它们所实现的艺术形象才是美的。就艺术形象的中心——人物性格而言，黑格尔又揭示了性格的多样性、丰富性与主导性、坚定性的内在矛盾，只有达到了这两个对立面的统一，才能形成美的（理想的）性格塑造。对艺术美这些不同层次的"一分为二"，深入地揭示了艺术美的不同层次和等级的内在本质。

其次，黑格尔又善于从审美现象的内在矛盾、对立中把握它们的同一性。如论述悲剧时，黑格尔认为悲剧的美不在冲突本身，而在冲突的扬弃，在克服了冲突各方片面性后永恒正义的实现，新的同一的达到。

再次，黑格尔注意发现对立双方在一定条件下的相互转化。"美是理念的感性显现"这一中心定义就是讲理性思想向感性形象的转化。在这个意义上可以说，一部《美学》就是论美的生成、转化的专著。全书各章节充满了一系列具体矛盾的分析，因而使美和艺术的理论研究处于美学范畴的不断的流动之中。

（三）生命有机整体思想

列宁曾指出，对事物的全面的整体把握是"辩证认识的本质"[①]。恩格斯则肯定了黑格尔对生命有机整体的论述。[②]黑格尔在《美学》中论及自然生命的本质时，提出了完整的生命有机整体思想，它包含事物的整体性、有机性、内在矛盾、自己运动和过

① 《列宁全集》，第38卷第166页。

② 《马克思恩格斯选集》，第3卷第536页。

程等辩证法的内涵。他并把这一自然生命的有机整体思想贯彻、渗透到对艺术美等分析中。纵观《美学》,"生气灌注""有机整体"等要求已成为黑格尔对艺术美(理想)的一个基本尺度。在论述艺术美这一章开头,黑格尔就提出艺术理想就在于,一方面"真实的东西"即灵魂(神)要"展开为外在存在"即外在形象(形),另一方面,神与形是"结合为统一体而且都包含在这统一体里的,所以这展开为外在现实的每一部分都显现出这灵魂,这整体"。又说:"艺术作品通体要有生气灌注。"① 当然,艺术不同于自然生命,艺术中的神、灵魂,在黑格尔看来就是理性内容、主题思想,外在感性形式、形象则是形、肉。艺术理想的本质就在于把外在形象"与灵魂的内在生活结合为一种自由和谐的整体",这"整体"黑格尔定名为"活的个性"②。

黑格尔把"有机整体"这样一个自然哲学的范畴移植到艺术哲学中来,并赋予其以特殊重要的地位和意义,确乎抓住了艺术最根本的审美特质。机械的拼凑、人为的构筑、逻辑的演绎,决不能产生有生命的艺术。黑格尔将生命有机整体思想辩证地应用于美学,并上升到哲学高度,是其贡献之一。

(四) 逻辑与历史的统一

逻辑与历史统一的思想在思想史上是黑格尔首先提出来的。他说:"历史上的那些哲学体系的次序,与理念里的那些概念规定的逻辑推演的次序是相同的。"③ 这是黑格尔的一个天才的发现。

在《美学》中,黑格尔进一步展开了逻辑与历史统一的思维。

---

①② 《美学》,第1卷第197、201页。

③ 《哲学史讲演录》,第1卷第34页。

主要体现在两个方面。

一是把逻辑系统方法与历史方法结合起来考察美和艺术的生成、发展史。《美学》把美和艺术的发展看成一个由大小各级审美现象系统纵横交接而成的定向发展系统，并作出了相应的逻辑顺序的安排。这样一种逻辑范畴推演的次序揭示了美和艺术由低级向高级、由简单到复杂的发展轨迹。不仅如此，黑格尔还有意识地将这种逻辑系统结构同美和艺术在历史中的真实发展过程对应起来：一方面用历史方法检验、调整、确定逻辑范畴的构成系统，用大量美和艺术的历史材料充实、丰富这个逻辑构架；另一方面，用系统方法筛选、清理美和艺术的历史材料，从中寻找出其由低到高的发展规律，从而把庞杂繁芜的美和艺术的历史现象纳入他那有序和动态的逻辑系统中。《美学》第二、三卷关于艺术美系统的逻辑顺序，从象征型——→古典型——→浪漫型，从建筑——→雕刻——→绘画——→音乐——→诗，等等，既展示了理念发展由低到高、由物质性较强到精神性较强的基本规律，又概括地勾勒了一部世界艺术史的轮廓，即古代东方艺术——→古希腊罗马艺术——→近代艺术。而且建筑等五个艺术门类的更替，在黑格尔看来，也大体反映了各门艺术成熟和繁荣时期的历史脉络。这样，逻辑系统与历史进步就得到了统一。

二是用历史与逻辑统一的思路来指导艺术分类，赋于传统分类法以新的光彩。传统的视听或时空等艺术分类法偏重于从艺术的传达媒介或表现方式对艺术进行平列的简单分类。《美学》却在传统分类中注入了历史方法的血液。黑格尔独创的三种历史类型的大分类法，就使象征、古典、浪漫型艺术不仅因各自的规定性不同而处于同一层次的平列关系中，而且有着对立统一的辩证关系和先后生成的历史联系。古典型是对象征型的否

定，浪漫型又是对古典型的否定，经过否定之否定，艺术就得到了进步。这种逻辑上的否定性关系使静止的平行分类法具有了运动发展的历史蕴含。黑格尔进一步又把这种逻辑的演进同历史上艺术发展各个重要阶段——东方、希腊、近代对应起来，从而达到了逻辑与历史的统一。逻辑与历史统一的思维方式是《美学》具有巨大历史感的重要原因。

（五）从抽象上升到具体

从抽象上升到具体的方法，既是人们把握具体事物的一种认识方法，又是进行科学研究的思维方式。所谓"抽象"，是指思维在反映客观对象时，把对象各个方面的特性和关系从统一体中孤立地抽取出来，暂时割断与其他特性和事物的普遍联系，因而对客观事物的反映必然比较简单、贫乏；所谓"具体"，则是指思维对客观事物全面、统一的把握，是许多抽象规定性的辩证统一，是马克思所说的"多样性的统一"①。只有从抽象上升到具体，思维才全面、正确地把握和揭示了对象的本质、关系和全部丰富性。

从抽象上升到具体的思维方式，也是黑格尔第一个提出并运用于他的哲学体系。在《美学》中，抽象上升到具体的思维方法起到了建构骨架的作用。

《美学》从"美的理念"出发，它的范畴推演经历了漫长的途径，通过了一系列的"逻辑中介"。它的逻辑顺序是按以下三个原则排列的。(1) 继起性的联系原则。即按美和艺术发展过程简单与复杂、低级与高级之间时间上先后继起的关系来排列。这实际上还是逻辑与历史统一的体现。(2) 从属性的联系原则，即按美

① 《马克思恩格斯选集》，第2卷第103页。

和艺术系列各组成部分或构成因素之间的从属关系来推演的。这实际上是系统思维的体现。(3) 全部逻辑范畴的推演是由一个个大大小小的否定之否定的三段式格式构成的。每一个"逻辑中介"与前后的范畴都是对立统一关系,每一层次的范畴群又同上、下层次的范畴群有着对立统一关系。这实际上是一分为二的体现。《美学》的全部逻辑顺序就是按这三个原则安排的,是这三个原则、三种思维方法的有机结合。如从美的理念——→自然美——→艺术美,反映了人与现实审美关系从萌芽——→对自然美的最初发现——→艺术美的创造这样一个真实的历程;又如自然美的演进过程和艺术美的实现过程,都是由一个个否定之否定的三段式构成,一般世界情况——→情境——→情志,画——→乐——→诗,史诗——→抒情诗——→戏剧诗,等等,无不如此,无不是否定之否定的关系,每一个否定实质也是一个规定,一个把前此的规定联为一体的规定。所以,在《美学》范畴序列中,后一个范畴和中介总是比前一个范畴和中介的内容更丰富、具体。总之,从"美的理念"一直到"喜剧","这个前进运动的特征就是:它从一些简单的规定开始,而在这些规定性之后的规定性就愈来愈丰富,愈来愈具体"①。这也就体现了从抽象上升为具体的思维进程。

以上五个方面体现了黑格尔美学对辩证思维的成功运用,也是《美学》取得伟大成就的思维原因。

三 巨大的历史感

恩格斯指出,"黑格尔的思维方式不同于所有其他哲学家的

① 黑格尔:《逻辑学》(下),转引自《列宁全集》第38卷第249—250页。

地方，就是他的思维方式有巨大的历史感作基础”，在《美学》中，“到处贯穿着这种宏伟的历史观”[①]。何以体现呢？

（一）黑格尔认为美(包括艺术美和自然美)有一个生成、发展的过程，有其内在规律可寻。恩格斯说黑格尔“是第一个想证明历史中有一种发展、有一种内在联系的人”[②]，这里的“历史”当然包括美和艺术的历史。前述《美学》贯彻逻辑与历史的统一原则，就从多层次、繁芜复杂的审美现象中梳理出了一条臆想的发展线索，并按“美是理念的感性显现”的中心定义，把理念(内容)同它自己产生的对立面感性形象(形式)作为一对基本矛盾，把这一对矛盾所推动的理念的自身运动过程，作为美的发展的根本规律。黑格尔所提出的这条基本规律当然是唯心的臆造，但他探寻美的发展规律的企图和尝试，是值得赞赏的。

（二）从外部规律上，揭示了艺术与时代、社会的精神联系。关于艺术与社会的联系形式，黑格尔提出了特定时代的世界观这样一个中介。他说，艺术之所以在历史上演进，是“因为先后相承的各阶段的确定的世界观是作为对于自然、人和神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的”[③]。就是说，每个时代对自然、社会、宗教等的总的观念——世界观或时代精神决定着艺术发展的趋向。黑格尔正是据此来勾勒出他独特的象征、古典、浪漫三种艺术类型的历史发展轨迹的。可见他认为艺术发展归根结蒂要受时代精神——各时代社会思想文化状况的制约，随时代、社会的发展而发展的。这一思想是伟大的。虽然以时代意识来说明一种特定意识形式，根本上未跳出唯心史观的圈子，

①② 《马克思恩格斯选集》，第2卷第121页。

③ 《美学》，第1卷第90—91页。

但把艺术发展归结为社会发展，这应当看成黑格尔向唯物史观迈出的重要一步。

（三）从内部规律上，揭示了艺术自身发展的特殊规律。黑格尔认为，艺术美包含的基本矛盾是内容与形式、意义与形象的矛盾，这对矛盾是艺术发展的内在动力。据此，他提出了三种历史类型说和艺术分类的序列。艺术自身这两方面的发展又贯穿着理念的精神性逐步克服、摆脱感性物质性而日益强烈的红线。黑格尔这个艺术发展观至少有两点值得肯定。一是他抓住了艺术自身发展的主要矛盾，即内容与形式、意义（思想）与形象的矛盾。事实上，无论中外古今，艺术自身发展的规律确系于此。二是他关于艺术发展精神性日益强烈的论断，在特定意义上是正确的。人类在自然、社会斗争中总体上说是日益加深了对自然、社会规律的认识，从而获得愈来愈多的精神自由，迈向越来越高的文明阶段，作为人类精神产品之一的艺术必然也有越来越强的精神性。

（四）一定程度上揭示了艺术发展同人类自身文明水准和认识能力相适应的规律。如在论象征艺术起源时，黑格尔说，在人处于与自然混成一体的“蒙昧状态”时不会有艺术；而当人对自然征服到一定程度，对客观世界有了清醒认识，“抽象的知解力”即抽象思维有了较大发展时也不会有象征艺术；只有在介于原始蒙昧与理性状态之间，即人既依赖、崇拜自然，而又有主体再现自己需要的状况下，人凭借原始的形象思维，把自然事物人格化，“按照这些观念的普遍性和自在本质把它们表现于一种形象，让直接的意识（按：即形象思维方式）可以观照”，这样就产生了象征艺术。[1] 又说戏剧诗则“是一个已经开化的民族生活的

① 《美学》，第2卷第22—24页。

产品”，是受过一定的文化教养、成熟的民族的艺术成果。黑格尔这些具体论断不一定正确，但是他确实看到了艺术发展同人类文明的进步及人类认识能力的发展有着内在的联系。这是可贵的。

（五）黑格尔对美和艺术历史的探讨在基本方面是反映了美的现实历程的概貌的。以《美学》第二卷为例，黑格尔叙述了象征型、古典型、浪漫型艺术的发展过程，虽然牵强、荒谬之处随处可见，但无论古埃及、波斯艺术，还是古希腊艺术，无论中世纪的骑士风，还是文艺复兴时期的意大利艺术，无论是英国的莎士比亚，还是法国的莫里哀，他的具体概括和历史叙述都相当精彩和清晰，也基本符合艺术史实际。正如恩格斯所说，“形式尽管是那么抽象和唯心，他的思想发展却总是与世界历史的发展紧紧地平行着”，他的《美学》“到处是历史地、在同历史的一定的(虽然是抽象地歪曲了的)联系中来处理材料的”①。

《美学》所贯彻的这种宏伟的历史观是“划时代的”，“是新的唯物主义观点的直接理论前提”②，所以值得我们高度重视。

四　鲜明的伦理色彩

黑格尔美学的另一个显著特点就是有浓重的伦理色彩。他往往把美与善、美学观点与伦理观点紧密结合为一体，从而赋予审美和艺术以深刻的社会伦理意义，使美学充满伦理精神。

这种伦理色彩倒不表现为他过分地强调艺术的道德教益，相反，他更主张道德教益不应成为艺术的主要目的，伦理倾向应

①② 《马克思恩格斯选集》，第2卷第121页。

巧妙地隐蔽在艺术形象背后。他说,诗人的观念、倾向如果自然地消融在形象中,"而不是越出所写动作情节之外的独立意图,即不把动作情节降低为工具,这对于艺术就没有什么损害。但是诗的自由如果因此受到损害,他所表现的倾向本身尽管是正确的,但是与艺术作品毫不相干",不过"最坏"的是诗人讨好听众,在作品中宣扬"完全错误的倾向,他就对真理和艺术犯下了双重罪过"①。可见,黑格尔认为,艺术应当有健康的道德倾向,但这不应成为艺术的外在目的,而应当通过艺术形象自然而然地显示出来。这表明他主张美善统一于美。

《美学》的伦理色彩是通过"真"作为中介而显现出来的。真是黑格尔美、善统一的纽带。黑格尔明确提出:"艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实",即理念或客观世界的本质真实,"至于其他目的,例如教训、净化、改善……之类,对于艺术作品之为艺术作品,是毫不相干的"②。所以,善不应成为艺术的单独目的。在《美学》中,黑格尔提出了"伦理实体"和"实体性"的概念来解决美与善的关系。伦理实体是理念在社会伦理领域的化身,既是最高的真,又是最高的善。理念的感性显现,就是真善合一的伦理实体的感性显现。这样,就在真的基础上,把真、善与美有机地统一起来了。

于是,伦理实体性就成为显露《美学》的伦理特色的聚光镜。黑格尔把这个伦理学概念广泛应用于对艺术美的各个方面、层次、阶段和环节的探讨。关于艺术美的本质,他提出实体性内容与个体性形式的结合;关于人物的情致和性格,他指出要以实体

① 《美学》,第3卷(下)第268页。

② 《美学》,第1卷第68—69页。

性为基础;关于实现艺术美的理想社会状况,他认为应是实体性与主体性统一的世界情况;关于古典型与浪漫型艺术的本质区别,他也认为在于实体性的多寡;甚至于史诗与抒情诗、悲剧与喜剧等艺术样式的区别,仍是以实体性和主体性谁占上风来标示。这样,就使黑格尔美学的各个部分,都渗透、融贯了社会伦理内容,就使理念感性显现的自运动,变成真、善结合的内容与感性艺术形式在矛盾运动中达到统一,实现为艺术美的过程,变成真、善、美逐步融合为一体的过程。

在运用伦理实体性概念的同时,黑格尔提出了主体性、个体性等概念作为与之相对立的范畴,来表达艺术美发展中的各个矛盾方面。但是,他的伦理倾向始终是鲜明的。他指出,艺术无论表现什么,"都必须显出对肯定性的(正面的)伦理基础的维护"①。以悲、喜剧为例,黑格尔认为悲剧以表现实体性为主,喜剧中则主体性占上风,但它们都是以伦理实体为出发点和归宿,是伦理实体(理念)不同形式的感性显现。两种显现的具体方式和途径不同,悲剧通过片面维护实体性的某一个别方面的两个对立人物的冲突(既有善又包含恶)和毁灭来显示实体性的胜利,喜剧则通过对主体性中恶的方面的自毁灭来显示实体性的威力。无论在悲剧里还是在喜剧里,伦理实体——真和善——"总表明自己是埋没不了的、能够自我显示出来的东西"②。这种显现为形象的真、善的统一,就是黑格尔孜孜以求的艺术美。美与善、美学与伦理学,就这样在真的基础上紧密融为一体了。

---

① 《美学》,第2卷第248页。

② 见《美学》第3卷(下)第283页末二行,本文这里取王太庆同志中译文,见《古典文艺理论译丛》第6辑第104页。

综观《美学》,伦理色彩浓郁而不外露,鲜明而不流于道德说教,这也许是黑格尔尊重艺术规律的缘故。因此,这种随处可感到却又常常失之无形的伦理气息倒正是黑格尔美学的一个优点。

五 强烈的人道主义精神

黑格尔从青年时代起一直到晚年,人道主义贯穿一生。他的所有著作都渗透着人道主义精神,《美学》亦不例外。

(一) 在《美学》中,黑格尔将其哲学中的绝对精神自运动的历程化为心灵化的人、人类的社会生活和社会意识发展的历程,在人与自然、精神与物质的关系中,他始终突出人、精神的地位和作用。他从主体的人是感性(自然)与理性(精神)统一体这点出发,把绝对精神解释成人类寻求主客体完全统一,获得精神彻底自由、人性充分解放的理想王国。他说:"自由是心灵的最高的定性。"① 人的生成和发展是从"自然需要范围"的"直接满足"出发的,逐步"走到心灵的领域"的,②但由于人处在社会的"关系网"中,"从各方面遭到有限事物的纠缠",还不能达到完全的自由,就要寻求最高的"绝对真实"的境界,③这就是绝对精神。艺术、宗教、哲学是绝对精神的三种形态和阶段,也即人获得充分自由的主要方式。这样,黑格尔就把艺术作为实现人的解放的最高形式之一,也就使他的《美学》奠定在人道主义基础之上。

(二) 他吸收了席勒的人道主义美学观点,并把上述思想进一步具体化。他激烈地抨击近代资本主义工业文明和旧法律、专

①②③ 《美学》,第1卷第124、125、126—127页。

制国家机器加剧了社会分化,“一方面产生最酷毒状态的贫穷,一方面就产生一批富人”①,同时束缚了人的自由发展,造成了人与社会的对立、人性自身的异化与分裂,诸如“人的心灵性与感性的对立,灵与肉的冲突”,“冷静的道德意志命令,与个人的利害打算、情欲、感官倾向和冲动,以及一般个人癖性之间的对立”,“生活和意识”的“分裂”等等。他企图用艺术作为“双方面的和解与调停”②的一种方式,即试图通过审美和艺术来消除社会矛盾,恢复人性的和谐。这种观点显然与席勒的《审美教育书简》一脉相承,不同处在于席勒把审美看成解决社会冲突的最高方式,而黑格尔仅仅看作为最低方式,更高的方式是宗教和哲学。这种思想的积极方面在于对近代资本主义和封建残余势力反人道性质的揭露,消极方面在于用艺术方式代替革命而陷于空想。

(三) 在论述艺术美与自然美的关系时,黑格尔把人的心灵作用提得很高。他认为自然美本身无价值,只有当面对审美主体(人)时才有审美意义,它只“为我们,为审美的意识而美”③。艺术美高于自然美。自然美缺乏心灵性,艺术美则是理念支配下人的心灵的产品;自然美不具备人的内容,艺术美则能表现普遍人性,表现“人的旨趣和精神价值”④。可见,黑格尔抬高艺术美的实质在于提高人的地位和价值。在谈艺术美的本质时他运用了实践观点,把艺术看作“人的自由理性”的对象化,看作人改变外界同时改变自己的结晶。这样,实际上就把艺术美的本质规定为人的本质的对象化。对这些关系到美学科学全局性问题的回答,

①② 《美学》,第2卷第331、66—67页。

③④ 《美学》,第1卷第160、37页。

也表明了黑格尔美学的人道主义性质。

（四）人道主义思想还渗透到他对许多具体美学问题的考察中。譬如他认为各种形象中最适合表现精神内容的是人体形象，因而古典美的高峰就是人体形象的雕刻；同样，他认为最富有精神性的最高的艺术样式——诗完全以描写人类生活为旨趣。在探讨艺术美的诸要素时，他把人物情致和性格放在理想艺术的中心位置上，高于动作、情节、情境等其他要素，显示出上升时期资产阶级对人的重视和人的价值的提高。特别是《美学》各卷反复强调艺术要表现普遍人性，表现人类共同高远的旨趣，即"本身是人道的有力量的东西"①，这样艺术才能永恒不朽。

黑格尔美学的成就是多方面的，上述几方面只是主要之点。但仅从这几方面已可看出其划时代的伟大意义。恩格斯说，黑格尔在哲学（包括美学）领域中是"奥林帕斯山上的宙斯"②。这是千真万确的。

第三节 《美学》的内在矛盾

黑格尔的《美学》虽说有以上许多优点和特点，但并不是尽善尽美的，而是充满了内在矛盾，有着严重的缺陷和局限的。这种内在矛盾并非局部的、表面的，而是全局性的，它深入到《美学》的各个方面、各个环节，渗透到所有重要的美学问题中。下面略作剖视。

---

① 《美学》，第1卷第354页。

② 《马克思恩格斯全集》，第11卷第310页。

一　《美学》的六大矛盾

(一) 唯心主义思想路线与现实主义美学倾向的矛盾

黑格尔的美学思想从体系上说,唯心主义路线是贯彻得相当彻底的。就艺术美这个《美学》全书的主要课题而言,黑格尔的出发点不是具体的艺术作品或艺术形象,而是神秘、万能的理念(或曰"理想")。全部艺术美都是理念通过自身感性显现的矛盾运动而派生流淌出来的。"理念的感性显现"说,从根本上说是彻底唯心主义的,同艺术作品的形成和艺术家创造活动的实际行程恰好相反,因而是完全错误的。

然而,《美学》一书在许多方面又一再表现出一种鲜明的现实主义倾向,同它的唯心主义基本路线发生抵牾。在创作论方面,黑格尔一反抽象的"理想"(理念)说,明确提出,"在艺术和诗里,从'理想'开始总是很靠不住的,因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕,而不是抽象的普泛观念的富裕"[①]。并把实际艺术形象的形成和创造概括为这样的过程:首先广泛吸收现实事物的形象,然后艺术家要发挥理性思索对想象的指导作用,并同"灌注生气的情感"结合起来,把艺术家主体"自我"同客观现实形象熔铸在一起,来完成艺术美的创造。[②] 这一观点在认识论上是唯物主义的,在美学上则是现实主义的。在鉴赏论方面,黑格尔提出了客观性、真实性、典型性、整体性等一系列现实主义的批评原则,并以此作为衡量、评论各个时代各种样式的艺术作品

① 《马克思恩格斯全集》,第1卷第357页。

② 参阅《美学》第1卷第358—359页。

的主要尺度，对从古至今的许多艺术家和艺术作品作出了卓越的现实主义的评价。我们发现在《美学》中，当黑格尔致力于思辨性的逻辑演绎时，他的唯心主义理念论公式往往占支配地位，而一旦进入对艺术家和艺术作品的批评分析时，现实主义的美学原则就不知不觉地占了上风。整部《美学》，这种唯心主义路线与现实主义倾向的矛盾贯穿始终，时隐时现，时起时伏。

（二）虚假、强制的总体构架与充满现实感、历史感内容的矛盾

由于"绝对"唯心主义哲学体系的需要，黑格尔在《美学》中主要描述理念在艺术领域或感性形象阶段的发展变化。它以"理念的感性显现"说为中心思想，从总论艺术美的本质（逻辑范围）、纵论三种艺术的历史类型（历史范围）、分论艺术门类系统（现实范围）三个方面和层次，逐步深入地展开理念的矛盾运动，推演出一整套美学的范畴系统，建立起一个总体上虚假的、带有强制性的逻辑构架，而把大量显然来自现实和历史的经验性材料人为地镶嵌到这个理念自运动的总体构架上，以便证明，美和艺术的现实发展和历史进步，不过是理念的外化或"感性显现"的结果，"只是在世界出现以前已经在某个地方存在着的'观念'的现实化的反映。这样，一切都被弄得头足倒置了，世界的现实联系完全被颠倒了"。这样的总体构架不能不是一个虚假的"强制性的结构"①。

这种歪曲和虚构首先表现在把艺术美的构成和创造神秘化、唯心化。黑格尔把艺术美的唯一源泉归到神秘莫测的"理念"名下。但是，理念本身又是什么东西，为什么艺术美乃至整个

① 《马克思恩格斯全集》，第20卷第28页。

宇宙世界一定出自这个无所不能的"神灵"呢？黑格尔却没有也无法回答。在艺术美的创造上，黑格尔也用抽象的理念来取代艺术家的头脑，把艺术家的创造活动降低为"绝对理性转化为现实形象"[①] 的一个中间环节。这显然是一种荒谬的虚构。

其次，《美学》构架的强制性和虚假性还表现在"把历史(其全部和各个部分)看做观念的逐渐实现"[②]。就是说，《美学》在叙述艺术美的历史发展时，不是从大量艺术史的实际材料中概括、总结出艺术发展的基本规律，而是从外部把理念运动的虚构规律强制地输入艺术史的实际材料中；不是努力去"发现现实的联系"，而是把"达到这个绝对观念的坚定不移的意向"当成"历史事变中的内在联系"，用"理念的感性显现"这种"臆造的人为的联系"，这种"新的神秘的天意来代替"艺术发展"现实的，尚未知道的联系"[③]。其结果，就造成黑格尔概述世界艺术史时一些重大的失误。譬如他把古代东方艺术统统概括为象征型艺术就十分牵强。他认为崇高属于象征型艺术的独特范畴，但实际情况远非如此简单，古代许多东方艺术都包含着秀美的特点，而且在论及东方艺术时对中国艺术竟然只字不提，这不能不是一个很大的疏忽。再如他把希腊艺术只看成古典型理想——美的典范，其实也是以偏概全，希腊悲剧就是以崇高而不是以美取胜的，就是他所谓古典型艺术的代表希腊雕刻，同样也不是只有一种优美的风格，还有展现力的崇高和悲壮美的杰作。又如讲象征型的意象比喻时，他硬把莎士比亚的戏剧、卡尔德隆的作品等浪漫型艺

① 《美学》，第1卷第360页。

② 《马克思恩格斯选集》，第4卷第242页。

③ 《马克思恩格斯选集》，第4卷第242—243页。

术拉了进来。可见,无论在总体上还是在细节上,《美学》的强制性构架,都造成他的艺术史概述有许多生硬、勉强、虚假和违背史实的地方。

然而,这只是问题的一个方面。问题的另一方面是,《美学》对艺术历史和现实发展的评述在多数情况下又是符合实际的,那种充满历史感和现实感的精湛论述在《美学》各卷中俯拾皆是。诚如马克思、恩格斯所说:"黑格尔常常在思辨的叙述中作出把握住事物本身的、真实的叙述。"① 尤其当黑格尔离开令人厌倦的思辨推理而集中分析艺术发展的情况时,更是如此。譬如,黑格尔对雕刻艺术三个发展阶段(埃及、希腊和罗马、基督教的雕刻)的叙述,对绘画艺术三个发展阶段(拜占庭绘画、意大利绘画、荷兰和德意志绘画)的特点的概括,就基本上符合艺术史实际,② 特别是对绘画艺术发展的勾勒突破了三种历史类型的模式,完全按照历史的实际予以经验性的描述,成为体系服从史实,构架尊重历史的适例。

在对当时艺术发展现实动向的把握上,黑格尔也在相当大的程度上达到了真实的描述。在"浪漫型艺术的终结"这一节中,黑格尔对以歌德为代表的古典现实主义文艺和荷兰的写实派绘画从理论上作了充分的肯定和辩护,并提出了艺术"要显示出当代精神现状"的要求;③ 而对当时还颇有市场的法国古典主义文艺进行了尖锐的批评和嘲笑,首次提出了"应该从历史和美学的观点"④ 开展文

① 《马克思恩格斯全集》,第2卷第76页。

② 参阅《美学》第3卷(上)第197—214页。

③ 《美学》,第2卷第381页。

④ 《美学》,第2卷第372—374页。

艺批评的科学态度。

《美学》中这种充满历史感、现实感、时代感的论述在篇幅上占了全书的大部分，它们的“实在内容”充填在理念论的唯心主义构架的各个层次、环节上，成为这部巨著的主要价值所在。这样，一方面是唯心的、强制性的结构，一方面是现实的、历史的内容；一方面要用史实验证、迎合、迁就体系，一方面又要使体系尊重、承认、符合史实，就不能不产生尖锐的内在矛盾。

（三）审美理想上崇古与厚今的矛盾

崇尚古典型艺术特别是希腊艺术，是《美学》在审美理想上表现出的一大特色。无论在总论部分还是分论部分，黑格尔都一再强调古典艺术是美的典范，是真正的艺术理想，并把这种基于理性与感性、思想与形象和谐统一的“那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的自欣赏，作为理想的基本特征而摆在最高峰”①。他审美理想的基本方面是放在过去，放在已经逝去的古代。崇尚古典是他主要的美学倾向。然而，他并未反历史主义地一味崇古非今、厚古薄今。相反，他在许多场合自觉不自觉地颂扬近代艺术，甚至公开为浪漫型艺术的合法性、必然性辩护，为它寻找有利的美学根据。譬如他一方面否定了浪漫型艺术还有美，另一方面却又千方百计抬高浪漫型艺术的地位，说浪漫型艺术虽然不如古典型艺术美，却比古典型艺术更高级，具有“本身无限的精神的主体性的美”，相比之下，古典美倒“只能处于次要的地位”②，表现出他审美理想中厚今颂近这另一方面。特别是提出当代出现了第四种新的“自由的艺术”，并对其代表

① 《美学》，第1卷第201—202页。

② 《美学》，第2卷第275页。

人物歌德、席勒等人的创作成就大加赞誉。这证明在黑格尔的灵魂深处，那种承认、重视、肯定近代、当代艺术和厚今薄古的美学思想正以强旺的势头悄然滋长着，不可避免地同他固有的崇古贬今的主导倾向发生了深刻的矛盾。这是两种美学观点、两种审美理想和两种艺术情趣的冲突。

（四）封闭式的逻辑结构与艺术无止境思想的矛盾

黑格尔的唯心主义体系要求他在哲学、美学和一切领域中都把所谓的绝对精神运动的终结当做认识和实践的真正终点，这样就必然使其体系形成封闭结构，同永恒运动的辩证法，同现实和历史发生"不可救药的内在矛盾"①。他的"艺术解体"论宣布，艺术发展到喜剧，艺术就要消解并逐步被宗教、哲学取代了。这虽然只是逻辑的推论，却在实际上把按辩证法要求应是开放性的理论系统硬压入有终极性的封闭式结构中。

但如我们前面对"艺术解体"论的具体分析可知，黑格尔对艺术前景的展望基本上还是乐观主义的，他在实际上承认了艺术发展的无止境。他还明确说，要完成人类艺术之宫的建造，"世界史还要经过成千成万年的演进"②。这同以"艺术解体"为逻辑终点的《美学》体系的封闭式结构又包含着不可调和的内在矛盾，即逻辑与历史的矛盾。

（五）"理念显现"说与萌芽中的实践美学观点的矛盾

《美学》从头至尾把"美是理念的感性显现"作为体系的核心，以此来解释美的本质、美和艺术的创造、美和艺术的发展等重大问题。在总体上是错误的，荒谬的，因为在这里，美和艺术的

① 《马克思恩格斯全集》，第20卷第28页。

② 《美学》，第1卷第114页。

创造者不是现实的人，而是神秘万能的精神实体——理念。

但是，在《美学》中，黑格尔有时突破了这种唯心主义的理念论，而从现实的人的实践活动出发来探寻美和艺术生成的秘密。他指出，人通过实践认识自己的"需要贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造(或创造自己)"①。这就是把艺术创造的本质归纳为人的实践活动，把人对世界的审美关系看成实践冲动的结果。这些观点是黑格尔思想中唯物主义实践观的萌芽，是他美学思想中一个革命性的突破。

更为可贵的是，黑格尔还把这种新的实践观尝试着运用到美和艺术的生成、发展史的研究中。如对牧歌时代、英雄时代、文明时代三种不同世界情况的分析比较，就贯穿着唯物主义实践观的应用。他认为，牧歌时代人不劳动，从自然界现成地获取自己所需要的一切，这不利于人的发展，包括艺术创造和审美的发展；英雄时代人的劳动未异化，分工未发展，人们可直观和享受自己劳动的产品，这就导致人们"开始有比较高深的旨趣"②，原始美感得以形成；文明时代，分工的发展和劳动的异化，导致人与自己产物的分离，人的劳动抽象化，阶级分化加剧，这对于审美和艺术的发展，"也有许多障碍"③。黑格尔从人们在不同时代的物质劳动方式(实践方式)入手，来探讨美和艺术的生成、发展，来研究最适合美和艺术生长的社会环境、时代条件，这就使他的实践观具有了某些历史唯物主义的因素。

可惜的是，这种唯物主义的实践观点在《美学》中还只是初步的，总体上未能突破唯心主义的"理念的感性显现"说。

---

①②③ 《美学》，第1卷第39—40、331—333、331页。

（六）普遍人性论与历史发展观的矛盾。

黑格尔人道主义思想的基础是普遍的人性论。在《美学》中，普遍人性论是黑格尔广泛应用的一个法宝。他认为，艺术的要务就是表现普遍人性，表现"人的旨趣和精神价值"①；艺术获得永恒不朽的"长存的基础却是心灵中人类所共有的东西"②。据此，黑格尔解释了许多古代民族的作品至今对各民族仍有巨大感染力的现象。他说，世界各民族在历史发展中形成许多复杂的差别，"但是作为共同因素而贯穿在这些差别之中的毕竟一方面有共同的人性，另一方面有艺术性，所以这民族和这一时代的诗对于其他民族和其他时代还是同样可理解，可欣赏的"。如希腊诗至今对人们具有巨大吸引力，就"因为在希腊诗里，纯粹的有关人性的东西无论在内容上还是在艺术形式上，都达到最完美的展现"③。

但是普遍人性论在根本上又是同黑格尔的历史主义美学观点相矛盾的。首先，就艺术作品而言，黑格尔认为，"每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其他的观念和目的"④，这种特殊的观念当然是历史的、具体的、暂时的、不断变化的，不像普遍人性那样永恒、抽象。其次，就艺术家而言，他也跳不出时代和历史的限制。黑格尔说，"艺术的基础""也包括艺术家的主体性和他的内容的意义与作品的统一"⑤，即主客体统一。而艺术家总是生活在特定的时代和社会环境中的，他"在各种活动中"，包括在艺术活动中，"都是

①②④ 《美学》，第1卷第37、354、19页。

③ 《美学》，第3卷第27页。

⑤ 《美学》，第2卷第374页。

他那个时代的儿子,他有一个任务要把当时的基本内容意义及其必有的形象制造出来"[1],他自己的受制于特定时代的主观思想感情在熔铸进艺术品时也必然给艺术打上时代的、个人的印记。因此,无论艺术家如何主观上想只表现普遍人性,实际上永远做不到这一点。

上述六大矛盾是黑格尔美学思想中带有全局性、根本性的矛盾,它们集中反映出他在一系列重大、基本的美学问题上见解的犹疑、摇摆、矛盾。而且这六大矛盾相互渗透、交叉、重叠、影响,牵一发而动全身。所以说,这些矛盾是黑格尔《美学》内在的、必然的矛盾。

二　内在矛盾的性质

黑格尔《美学》中的六大主要矛盾,恐怕很少有人能够否认。但是,对这些矛盾的性质怎么看,怎么估价,却很值得研究。历来的看法都认为黑格尔美学的最根本矛盾同他的哲学一样,是"体系和方法的矛盾",更确切地说,是体系的唯心主义性质与方法的辩证性质的矛盾。我们认为,这个看法有点先入为主,也有些简单化。

首先,看看这六大矛盾的具体内容。(1) 唯心主义思想路线与现实主义创作论的矛盾,从认识论角度看,实质上是唯心主义与唯物主义的矛盾。因为黑格尔的现实主义理论,是把现实生活作为艺术反映的起点和对象,把艺术的真实看成对现实生活本质的揭示,这实际上属于唯物主义认识论范畴,同他的唯心主义

---

① 《美学》,第2卷第375页。

理念论是针锋相对的。(2) 虚假、强制的逻辑构架与充满现实感、历史感内容的矛盾,实质上也是唯心主义与唯物主义的矛盾。因为美学中所有富有现实感和历史感的内容,都来自黑格尔对现实和历史的尊重,来自他对美和艺术的历史、现状的认真考察和分析,即来自他对唯心主义强制结构的背叛和不自觉的实事求是的唯物主义态度。(3) "理念的感性显现"说与实践观点的矛盾,如前边介绍,也已突破了唯心主义的框框,而包含着唯心主义与唯物主义主要是历史唯物主义的矛盾。(4) 崇古与厚今、封闭式逻辑结构与艺术无止境思想、普遍人性论与历史发展观这三对矛盾主要反映出黑格尔美学观点中形而上学因素同辩证法的矛盾,而不是唯心主义与辩证法的矛盾,不直接涉及"体系与方法"的矛盾。因此简单地套用"体系与方法"、唯心主义与辩证法的矛盾来概括和说明黑格尔美学的内在矛盾是不合适的。合乎实际的概括应当是,唯心主义的主导方面与唯物主义(包括历史唯物主义)因素、辩证法的主导方面与形而上学残余的矛盾。

其次是对黑格尔哲学中唯物主义因素的估价问题。现在,人们通常只承认康德哲学本体论、认识论上存在着心物二元论的倾向,而绝口不谈黑格尔哲学中的唯物主义因素。这是片面的。恩格斯在赞扬黑格尔辩证的、宏伟的历史观时,强调其中"实在的内容却到处渗透到哲学中",并明确指出,"这个划时代的历史观是新的唯物主义观点的直接的理论前提"①,揭示了黑格尔哲学与历史唯物主义之间的内在联系。列宁更是多次肯定黑格尔哲学中已经有"历史唯物主义的萌芽"②,指出"历史唯物主义,

① 《马克思恩格斯全集》,第4卷第121页。

② 《哲学笔记》,第409、253页。

是在黑格尔那里处于萌芽状态的天才思想——科学——的一种应用和发展"[1]。这是绝对不应否认的。前边我们已论证了《美学》中历史唯物主义的种种表现,足以证明这一点。

当然,对黑格尔哲学中的唯物主义成分不能估计过高,它只是局部的、个别问题上的、处于萌芽状态的东西,在总体上,在基本方面还是唯心主义占绝对优势的。但是,唯物主义因素的存在则是不可否认的,由此而产生的唯心与唯物的矛盾也是客观存在的。这样一个基本估计也适合于《美学》。

再次,黑格尔哲学、美学中,唯心主义与唯物主义、辩证法与形而上学的矛盾是两对基本矛盾或一般矛盾。它们在《美学》中的体现有自己的特殊性。第一,《美学》这部书由于它不得不直接接触并回答艺术和美的发展的大量实际问题,所以虽然它被黑格尔纳入自己庞大的体系之中,用唯心主义的理念论来贯穿始终,却仍然不可避免地悄悄地为唯物主义大开了"后门"。第二,由于黑格尔那个时代,德国封建统治势力还比较强大,思想控制也比较严酷,所以在政治学、历史学、伦理学等领域,唯物主义往往只能以极为隐蔽、曲折的形式表现出来,而在美学中,在讨论艺术和美的问题时,这种钳制显得略为松懈一点,所以黑格尔《美学》中的唯物主义因素不但比其他著作(包括《逻辑学》)更多,而且表达的方式也直率得多,公开得多。所以,我们可以说,《美学》是黑格尔著作中唯心主义最少,唯物主义、包括历史唯物主义最多、最明显的一部分。第三,《美学》中形而上学残余以各种形式顽强地表现出来,同辩证法相对抗,"艺术解体"论突出地表现了这种矛盾。崇古与厚今、人性论与历史主义也从不同侧面

---

① 《马克思恩格斯全集》,第4卷第214页。

反映了这一矛盾。与其他著作不同处在于，形而上学与辩证法的矛盾在《美学》中呈现出复杂、多样的形态，原因是在艺术和审美问题上，人们的思想更为复杂、活跃，不似一般纯理论思考那么单一、集中，所以在基本矛盾的表现形态上也不一样。总之，《美学》的内在矛盾，虽然在总体上仍是两大矛盾（唯心与唯物、形而上学与辩证法），但在具体表现形式上却自有特点，这就是唯物主义因素特别多，因而心物的矛盾比较突出了；辩证法与形而上学的矛盾也很明显，但表现形态较复杂多样。

需要强调指出的是，《美学》的两大矛盾中，矛盾的主导方面和次要方面的地位并未发生根本变化。就是说，在心物矛盾中，唯物主义虽然增多，但唯心主义仍然占主导地位；形而上学与辩证法的矛盾中，矛盾的形态虽然多样，但辩证法仍然占上风。

恩格斯明确指出，黑格尔在包括美学在内的"每一个领域中都起了划时代的作用"①。这可以视为关于黑格尔美学历史地位的最科学、最权威的经典性概括。黑格尔的《美学》一方面是西方自古希腊以来的美学思想，特别是德国古典美学的集大成，另一方面又开拓了美学研究的一个新纪元，它不仅对十九世纪以来直至今日各种倾向、各种流派的美学思潮发生过、并在继续发生着广泛而深远的影响，而且对马克思主义美学更具有直接深刻的启示，对马克思主义美学文艺学的形成和发展起了极为重大的作用。

① 《马克思恩格斯全集》，第4卷第215页。

第十二章　费尔巴哈的美学思想

费尔巴哈的哲学、美学是西方哲学、美学发展进程中继黑格尔之后的又一重要阶段，它标志着德国古典哲学、美学的终结和向马克思主义哲学、美学和转变。

第一节　生平及其在哲学史上的地位

路德维希·费尔巴哈(Ludwig Andreas Feuerbach)1804年出生于德国巴伐利亚州兰德约特城一个刑法学家的有教养的家庭。1823年他在当地中学毕业后进入海德堡大学学习神学，次年由于对神学失望而转往柏林大学跟随黑格尔学习哲学。那一段时间，他基本上是一个黑格尔主义者，但已开始不满意黑格尔哲学的抽象性，而把注意力转向自然科学研究。虽然1928年他大学毕业时的学位论文《论统一的、普遍的和无限的理性》仍然显示出黑格尔式的唯心主义倾向，但在内心深处他已开始怀疑并在某种程度上脱离黑格尔哲学。他后来曾回忆道："老实说，在柏林时我已经同思辨哲学告别了。我同黑格尔告别时大概是这样说的：我听了您两年的课，两年我把自己完全投身于研究您

的哲学;现在呢,我体会到需要转向直接同思辨哲学对立的其他科学,转向自然科学。"①

从1928年起费尔巴哈在爱尔兰根大学任讲师，讲授哲学史、逻辑学和形而上学等课程。1930年费尔巴哈匿名出版了《论死与不死》一书，其内容与正统基督教正义相违背，论证了个人的生命是暂时的，人必有死，信仰天国生活是有害的，会贬低人的现实生活的价值，主张健康比教会所宣扬的不死更有价值；但他承认人类作为集体是不死的，类的思维、意识、理性是永恒不死的。此书一出版，马上遭到查禁，费尔巴哈也遭受迫害，被大学辞退了。从此他被逐出了大学讲台，他从任何大学获得教职的可能性都被排除了。但他仍然坚持哲学研究，先后发表了《近代哲学史——从培根到莱布尼茨》(1833)、《论莱布尼茨》(1837)、《论比埃尔·培尔》等重要论文和著作，在哲学界获得一定的声誉。在这些论著中，他认为科学与宗教调和是近代哲学史的污点，并努力寻找使哲学摆脱神学影响的途径。

由于不能见容于官方学院，费尔巴哈于1873年迁居到绍伦吉亚的一个乡村——布鲁克堡村，在那里生活了二十五年。他之所以远离都市，实出无奈，可以说是对官方和教会的一种消极反抗。对此，他后来曾说过，"我决心同学院生涯永远告别并退隐乡村的时代是如此黑暗的时代"，"甚至讲学的许可""都必须用政治上的奴颜卑膝和宗教上的欺蒙诈骗作代价"，因此，只有"放弃一切公务"，"才能保持精神的自由和健康"。同时，这也是他"同

① 转引自葛利高利扬的《路德维希·费尔巴哈》一文，《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第5页，商务印书馆1984年。

整个信神的世界决裂"[1]的重要一步。长期的乡村生活对他的学术生涯产生了双重影响:一方面,使他的视野相对比较狭窄,对当时科学的发展了解不多;另一方面,则使他同大自然保持较多的直接接触,自然成为他阅读的一部"伟大的书"和重要的研究对象,这对他形成具有自然主义色彩的人本学哲学,无疑起了极其重要的作用。

即使身处穷乡僻壤,费尔巴哈依然积极参与国内哲学界的活动,他写了许多论著,成为青年黑格尔派机关杂志《哈勒年鉴》的重要撰稿人。他的论著对当时的青年激进派发生了很大影响,他们认为这些论文"一定要使全部教会关系和社会关系垮台"[2]。他写于1893年的《黑格尔哲学批判》和《论哲学和基督教》,标志着他真正同黑格尔的唯心主义哲学彻底决裂,从此走上了唯物主义和无神论的康庄大道。1841年,他的名著《基督教的本质》出版,在德国思想界发生了巨大反响,成为人们反对宗教迷信和专制制度的有力武器。恩格斯曾回忆道:"这部书的解放作用,只有亲自体验过的人才能想象得到。那时大家都很兴奋:我们一时都成为费尔巴哈派了。"[3]此后,他还写过许多重要著作,如《未来哲学的原理》(1843)、《宗教的本质》(1845)等,都发生过较大影响。

费尔巴哈晚年生活十分贫困,他妻子开的一家瓷器厂倒闭后,他们一家不得不搬到雷享堡去住。那时德国的工人运动在马

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第505—506页,商务印书馆1984年。

② 见卢格致费尔巴哈的信,格律恩编:《费尔巴哈的通信和遗著……》,第1卷第315页,莱比锡1974年。

③ 《马克思恩格斯选集》,第4卷第218页。

克思主义指导下已蓬勃发展。费尔巴哈不甘落后，努力学习社会主义文献，仔细研究马克思的《资本论》，1870年并加入了德国社会民主党。1872年9月13日，费尔巴哈因病逝世。

作为一名哲学家，费尔巴哈在西方哲学史、特别是德国古典哲学史上，有不可磨灭的、独特的贡献和非常重要的地位。在德国古典哲学的发展行程中，如果说康德是其起点或开端，黑格尔是它的高峰，费尔巴哈则标志着它的终结。恩格斯的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》一文的题目就明确为费尔巴哈在德国古典哲学中的地位下了定论，但是对"终结"一词的理解不应简单、片面，而应辩证、全面。海德格尔关于"哲学之终结"的谈论是富于启发性的："我们太容易在消极意义上把某物的终结了解为单纯的中止，理解为没有继续发展，甚或理解为颓败和无能。相反，关于哲学之终结的谈论却意味着形而上学的完成(vollendung)。但所谓'完成'并不是指尽善尽美，并不是说哲学在终结处已经臻至完满之最高境界了。"[①] 这就是说"终结"既不应消极地理解为中止、结束、衰败，也不应盲目地理解为彻底完成、完满无缺，而应当辩证地理解为一个阶段的完成，某一哲学在某些方面获得了该阶段内较充分的发展，但在另一些方面可能还存在问题和缺憾；正是这后一方面，包含着它在另一新阶段中继续发展的可能性。费尔巴哈作为德国古典哲学终结的标志，既是从康德到黑格尔哲学的继续和完成，又是对他们的批判和扬弃，同时又是对马克思主义哲学形成的直接启迪和推进。所以，这个"终结"还包含有某种承上启下、过渡和中间环节的意

① 海德格尔：《哲学的终结和思的任务》，《海德格尔选集》，(下)第1234页，上海三联书店1996年。

义。恩格斯曾明确说过，费尔巴哈“在某些方面是黑格尔哲学和我们的观点之间的中间环节”，指出在马克思和他从黑格尔哲学出发最终脱离黑格尔的根本转变过程中，“费尔巴哈给我们的影响比黑格尔以后任何其他哲学家都大”①。

费尔巴哈之所以能对马克思主义的形成，对马克思、恩格斯最终摆脱黑格尔哲学的唯心主义倾向，产生如此大的影响，首先在于费尔巴哈对从康德开始的整个德国古典哲学特别是黑格尔的绝对唯心主义哲学，站在唯物主义立场上作了彻底的清算和深刻的批判。本章也拟由此切入，展开对费尔巴哈美学思想的论述。

第二节　对康德、黑格尔哲学、美学的批判

费尔巴哈在对德国古典美学前辈的批判中，主要矛头不是指向康德的，而是集中于黑格尔的，因为他原先也信奉黑格尔主义，黑格尔哲学是他的直接出发点，而且黑格尔的唯心主义哲学与他的唯物主义人本学在基本方面正相对立。但在批判黑格尔哲学的同时，他也时常带到康德，他对康德哲学的批判，主要集中在其先验唯心主义认识论和不可知论两个方面。

康德的先验认识论要求在认识开始前就先弄清认识的能力及其界限。他把人的认识能力分为三种，即感性、知性和理性，认为这些能力都是人先天具有的，它们决定着认识的过程和知识的获取。在他看来，被认知的客体、自然界对象只能作为刺激物而构成我们认识的前提，它们作为杂乱无章的现象只有凭借人

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷第207—208页。

先验的感性直观形式和知性逻辑形式的整理，赋予其规则和秩序，才能形成认识，获取知识，达到普遍性。费尔巴哈的认识论则坚持唯物主义而反对康德的先验唯心主义观点。

康德在分析先验感性时，强调空间和时间不是客观事物的存在方式，而是主体感性把握对象的直观(anschauung)形式，就是说，时、空是人的先验感性直观形式用以直观现象界混乱无序的经验事物并对之作初步整理的，是属于主观思维范畴的。对此，费尔巴哈持鲜明的反对态度，他针锋相对地指出，"空间和时间是一切实体的存在形式。只有在空间和时间内的存在才是存在"，而决非主观先验的感性直观形式；他并提出"空间和时间是实践的第一标准"的观点，虽未详细说明。[1] 这一观点明确把时、空看作客观事物的存在形式，强调了时、空的客观性，实际上承认了人们的时空观念作为主观认识形式的客观来源和根据，否定了康德的先验唯心主义时空观。

康德在分析先验逻辑时主要强调了知性在获得可靠的认识中的关键作用。在他看来，知性也具有先天性质，它能通过一系列先验的逻辑范畴，进一步整理、规范由时、空等感性直观形式初步整理过的经验材料，使之获得普遍性和必然性。他把这些先验逻辑范畴分为四组十二个：量的范畴包括单一性、多数性和总体性；质的范畴包括实在性、否定性、限定性；关系范畴包括依附性和存在性(实体和偶性)、因果性和依存性(原因和结果)、交互性(主动与被动间相互作用)；模态范畴包括可能性和不可能性、存在性和非存在性、必然性和偶然性。康德说："这就是知性验前地包含于自身中所有综合的一切本源之纯粹概念表。其实，正因

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第109页。

为它含有这些概念，它才称为纯粹知性；因为唯有靠这些概念，知性才能理解直观杂多中任何事物，即思考到直观的对象。"[①]这就是说，正是由于知性的先天逻辑形式（范畴系统）这样一种思维规律保证并实现了认识的普遍性和必然性；使知识具有科学性和可靠性的不是其来源的客观现实性，而是主体的先验认识形式（知性）或思维规律。对此，费尔巴哈亦持不同意见。他认为，思维的形式、规律并非主观先验的，而是来自客观现实的，不应像康德那样把主观思维形式（感性直观、知性逻辑范畴）同现实界的规律截然分割开来、对立起来。他指出，"我们只应当如事物实际上所表现的那样去思想事物，而不能用别的方式"[②]。他又一次以空间、时间范畴为例，认为空间和时间首先是客观事物的存在形式，然后才提升为思维的规律。他说，"空间的存在是最初的存在，是最初的确定的存在"，"如果没有空间——也就没有任何位置系统的"，这种客观存在性是"空间"成为理性范畴的根本依据，"理性只是在空间中估定自己的地位"，"位置范畴是第一个理性范畴，其他范畴都是以它为基础的"（注意：空间在康德那儿属感性直观形式，在费尔巴哈这里提升为理性范畴）。时间范畴亦一样。费尔巴哈由此推出"空间与时间并不是单纯的现象形式"，也是"理性形式"，"也是思维的规律"[③]的论点。他还谈到"同一性"范畴，认为它也是来自客观现实，而非脱离客观世界的纯主体思维形式、规律。他强调，"实际上分离的东西，在思想中也不应当是同一的"，其结论是"现实界的规律也就是思维的规律"[④]。

---

① 康德：《纯粹理性批判》，第111页，华中师范大学出版社1991年。

②③④ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第177、178、177页。

当然，费尔巴哈也承认现实与思维的差别，看到“实际事物并不能全部反映在思维中”，因为“思维的本质是普遍性，而现实的本质是个别性”，但是他更强调“这个差别并不会形成思想中的东西与客观事物间的真正的矛盾，这只是因为思维并不是直线地，与自身相同一地向前进行，而是被感性直观所打断的。只有那通过感性直观而确定自身，而修正自身的思维，才是真实的，反映客观的思维，具有客观真理性的思维”①。他进而提出了决定思维是否有真理性的“唯一标准”“乃是直观”的主张，而反对康德、黑格尔的“仅仅是形式的，主观的标准”。这里，费尔巴哈表露了一个十分重要的唯物主义认识论思想：思维的真理性、知识的科学性、认识的可靠性，不是像康德所认为的那样来自先天的知性逻辑形式，而是来自于感性直观及其所反映的经验现实即客观世界，因而检验真理的标准、唯一标准，决不是康德所谓的先验逻辑形式，而只能是“在最广泛的意义下了解本事物”的经验性的感性直观。②因为虽然“我的感觉是主观的，但它的基础或原因(grund)是客观的”③。

费尔巴哈还对康德的不可知论作了批判。前面已经提到，康德把时空等看成人的主观的整理现象界的先验直观形式，而不是客观世界固有的存在形式，因此，作为提供知性进一步整理的感性材料本身已与客观实在的内容相分离，至于知性形式对感性材料进一步整理所达到的认知的普遍性和必然性，更与客观规律无关。这样，康德的认识论虽然主要研究人的认识能力，但它实际上预先确定了人的认识形式的先验性和界限，认为认识不可能达到客观世界的本质，不能达到“自在之物”(即“物自

①②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第178、179、530页。

体")。对此,费尔巴哈批评道:"他对肯定的、合理的理性界限作了错误的理解和解释,因为他把这些界限当成了限制。"① 也就是说康德把思维与存在、主观理性与客观规律之间的合理界限看成不可逾越的鸿沟,从而实际上当成对理性不可超越的"限制",取消了两者之间可能达到的同一性。与康德相反,费尔巴哈认为人具有认识客观世界的条件和能力,因而完全能够认识世界。他从强调人的感官在认识中的决定作用这一观点出发,指出,"人的感官不多不少,恰合在世界的全体中认识世界之用","自然界的事物或属性,即算有些尚未为我们现在的感官所知觉罢,将来也是要通过相应的感官使我们知觉的"②;他并充满信心地预言:"我们没有认识的东西,将为我们的后人所认识。"③

应当说,费尔巴哈对康德认识论中的主观唯心主义和不可知论方面的批判是正确的,但他基本上忽视了康德强调认识的主体性这一伟大贡献,过分抬高感官和感性直观在认识中的作用和地位,带有形而上学的片面性。附带说明一下,费尔巴哈对康德的批判集中在哲学认识论上,未涉及美学问题,但因与费尔巴哈的人本主义美学思想有密切关系,所以这里不能不作简要的评价。

对黑格尔哲学的批判,是费尔巴哈构建其唯物主义人本学的"新哲学"的出发点和重要组成部分。他明确指出:"黑格尔哲学是近代哲学的完成。因此新哲学的历史必然性及其存在理由,主要是与对黑格尔的批判有联系的。"④

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第74—75页。

②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第630、635页。

④ 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第147页。

恩格斯在论费尔巴哈时指出，在西方，“全部哲学，特别是近代哲学的重大的基本问题”，“是思维和存在的关系问题”，这个“精神对自然界的关系问题”，即何为本原和第一性的问题，是“全部哲学的最高问题”①。费尔巴哈对黑格尔哲学的批判，首先也是从这个问题入手，并紧紧围绕这个问题展开的。

费尔巴哈不同意黑格尔绝对精神本原论，而坚决主张自然界、物质的存在是第一性的，而意识、精神、思维是自然界派生的，因而是第二性的。黑格尔把整个世界看成绝对精神或理念从逻辑概念“外化”、“异化”为自然界，最后又扬弃异化返回精神自身这样一个自我发展、自我认识的过程，在此，精神、理念是第一性的，而自然、存在是由精神派生的第二性的东西。费尔巴哈从三个方面对此作了批判。第一，他认为世界、自然按其本质是物质的，是不依赖于精神、意识而独立存在的。他首先指出世界的物质性，认为“自然界是形体的、物质的、感性的”②，而不是无形的、精神的、意识的。其次，他强调了自然的本源性、第一性、非派生性，他说：“自然界中一切都是自然的，一切都是依照自然事物的本质才发生出来”，“在自然界里也没有什么神来统治，有的只是自然的力量，自然的法则，自然的元素和实体”③。

第二，费尔巴哈认为人和人的精神、意识都是自然界的产物。他首先把全部生命、包括人的生命都看成在自然界、在物质中自然发生的。他认为，生命必然是作为地球上空气和水分的特定温度条件下许多化学原素作用的自然产物，而非上帝或精神

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷第219—220页。

②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第659、640—641页。

创造的。假定现在自然界未用自发发生的方法产生生命，那并不表明过去特定时期特定条件下不能出现这种情况。[①] 而既然一切生命，包括人的生命都是自然界的产物，那么人的精神、意识，归根结蒂当然也只能是自然界的产物，他说："自然不仅建立了平凡的肠胃工场，也建立了头脑的庙堂。"[②] 他还批判了把人的肉体与精神分割开来的二元论，强调了人的思维、精神、意识离不开人的肉体、器官，归根到底从属于自然界。他十分雄辩地驳斥了这种灵肉分离论："精神本是与肉体、感官、一般的人一同发展起来的；精神联系于感官、头脑、肉体上的一般器官。难道可以说肉体器官、头脑即脑壳和脑髓是出于自然界，而在头脑里面的精神即脑髓的活动却是出于一个与自然界全不同类的东西，出于一个思维实体和幻想实体，出于一个神么？这样说是何等的矛盾，何等的不彻底，何等的首尾倒置啊！……倘若脑壳和脑髓是出于自然界，是自然界的一个产物，那么精神也就是这样。"[③] 这是对黑格尔关于自然是绝对理念的"外化"的唯心主义精神本原论的有力批判和唯物主义的颠倒。

第三，费尔巴哈从哲学起点的高度，从逻辑上否定了黑格尔的思维出于存在的观点。黑格尔的《逻辑学》是从所谓纯粹的存在实属无开始的。费尔巴哈认为，这种纯粹的存在是毫无规定性的存在，抽象的、概念的存在，它只存在于人的思想中，在现实中是没有的。他指出黑格尔的"不确定的、纯粹的存在只是一个抽象的东西，与实在的存在完全不符合，只有具体的存在才是现实

① 参阅俄文译本《费尔巴哈哲学著作选集》下卷第437页。

② 参阅俄文译本《费尔巴哈哲学著作选集》上卷第84页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第656页。

的"[1],本源性、第一性的,而存在的概念只是从这种现实的、具体的感性存在中抽象、概括出来的。所以,他责问黑格尔只"从存在的概念或抽象的存在开始","为什么我就不能从存在本身,亦即从现实的存在开始呢"[2]?他认为,哲学不应像黑格尔那样"在自己的路途的终端达到实在,而无宁是从实在开始的,只有这条路……才是唯一自然的,亦即合理的和正确的路",因为作为抽象概念的"精神是事物的终端而不是开端"[3];黑格尔那种抽象,"把概念当成真实的本质,就无异于把手段当作目的,无异于用思想来代替事物,……无异于颠倒自然的秩序"[4]。他明确提出:"哲学的开端不是上帝,不是绝对,不是作为绝对或理念的宾词的存在。哲学的开端是有限的东西、确定的东西和实际的东西。"[5]这样,费尔巴哈就把哲学开端的问题从一个单纯的逻辑起点问题上升为存在与思维、物质与精神何者为本源的哲学根本问题。他尖锐地指出:"在黑格尔看来,思维就是存在,思维是主体,存在是宾词。"[6]

由以上种种对黑格尔思辨哲学的批判,费尔巴哈得出如下结论:"思维与存在的真正关系只是这样的:存在是主体,思维是宾词。思维是从存在而来的,然而存在并不来自思维。存在是从自身,通过自身而来的……存在的根据在它自身之中。"[7]他进而指出,"只要经常将宾词当作主词,将主体当作客体和原则,就是说,只要将思辨哲学颠倒过来,就能得到毫无掩饰的、纯粹的、显明的真理"[8],换言之,只要将黑格尔哲学的头足倒置再颠倒过来,就能获得真理。费尔巴哈对黑格尔哲学的唯心主义性质的

①②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第62、51、87页。

④⑤⑥⑦⑧ 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第360、107、114、115、102页。

批判是切中要害的，由此建立起来的唯物主义新哲学正是对黑格尔哲学的颠倒。

值得重视的是，费尔巴哈还把对黑格尔哲学的批判与对宗教、神学的批判结合起来，深刻地揭露了思辨唯心主义哲学的神学本质。他看透了黑格尔的绝对理念创造自然界、从抽象的概念的存在推演出现实的存在的观点，只不过是用理性的说法表达了上帝创造世界的神学学说。他一针见血地指出："黑格尔的逻辑学，是理性化和现代化了的神学，是化为逻辑学的神学"①；"思辨哲学的本质……只是理性化了的，实在化了的，现实化了的上帝的本质。思辨哲学是真实的，彻底的，理性的神学"②；他还称黑格尔哲学为"思辨神学"，"是转化为一种逻辑过程的神学史"③，点出"'绝对精神'是在黑格尔哲学中还作为幽灵出现的神学的'死亡了的精神'"④。在他看来，宗教神学"是天上的唯心主义、亦即想象的唯心主义"，而黑格尔哲学是"地上的唯心主义、亦即理性的唯心主义"⑤；他揭露"黑格尔哲学是神学最后的避难所和最后的理性支柱"，因此，"谁不扬弃黑格尔哲学，谁就不扬弃神学"⑥。应当说，这些批判不仅是机智的，而且是极为深刻的。

在批判黑格尔哲学的同时，费尔巴哈也对其唯心主义美学观进行了颇有价值的批判。早在开始与黑格尔哲学决裂时写的《黑格尔哲学批判》(1839)中，费尔巴哈已对黑格尔的若干美学观点进行了初步的批判并提出了自己的美学见解。

首先，他通过批判黑格尔哲学的非空间性和非自然性，指出

①②③④⑤⑥ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第103、123、164、104、144、114—115页。

艺术和审美来自自然的生命。他认为,黑格尔哲学强调差异,忽视同一,遵循时间性,而排斥空间性,它本身的形式"只是排他的时间,而并非同时是宽容的空间","只知道从属和继承,而不知道任何并列和共存",它本身作为"一定的时间上的存在",无法把有空间的独立生命的自然存在纳入自身之内,"黑格尔的方法自夸走自然的道路。然而不管怎么说这只不过是模仿自然,可是摹本却缺少原来的生命"①。费尔巴哈的意思是讲,黑格尔哲学只在时间形式中论思维、精神的发展,但无法把真正的空间的现实的自然存在纳入自身之内,"在黑格尔这里,一种特殊的历史现象或存在的整体性、绝对性被当成了宾词,所以作为独立存在的各个发展阶段只具有一种历史的意义,只不过是作为一些影子、一些环节……而继续存在于绝对阶段中"②。因此,黑格尔哲学本质上是忽视自然和人的生命的。而在费尔巴哈看来,自然和人的生命却是艺术和审美的源泉,"诚然,自然使人成为动物的主宰,但是自然不仅给了人双手来制驭动物,而且也给了人眼睛和耳朵来赞赏动物。被无情的手从动物那里夺去的独立性,同情的眼睛和耳朵又把它归还给了动物。艺术的爱打开了手工业的利己主义束缚动物的枷锁。马夫以臀部压着的马,画家把它抬高成为艺术的对象"③。费尔巴哈这里虽然只是顺便提及了人的审美和艺术,但他是紧接着对黑格尔哲学缺乏自然(原本)的生命的批评后这么说的,可见,他认为黑格尔哲学从根本上是违背艺术和审美特质的,黑格尔的绝对精神虽然从逻辑上能推导、"外化"出自然,但这种自然只是"环节"、"影子",不是现实的有生命

①③ 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第46页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第47页。

的自然，因而也不可能产生艺术和审美。

其次，费尔巴哈针对黑格尔派把黑格尔哲学绝对化为“绝对的哲学”、“哲学本身”，或哲学的绝对实现的观点，从类与个体的关系角度进行了有力的批判，其中也涉及了艺术问题。他认为，说黑格尔哲学是哲学的绝对实现，等于说“类”能在一个具体个体中彻底、完全地实现。在他看来，黑格尔哲学与所有大哲学家的哲学一样，“是在一个时代里产生的”，“实际上是一种一定的、特殊的哲学”，“具有一种一定的、因而是有限的性质”①，它作为“个体”不可能成为哲学或哲学理念（类）的绝对实现。他责问道：“一般说来，‘类’在一个个体中得到绝对的实现，艺术在一个艺术家身上得到绝对的实现，究竟是不是可能的，哲学在一个哲学家身上得到绝对的实现，究竟是不是可能的？这个问题正是主要问题。”指出如果假定有这种可能，“正是违反理性的”。他说，精神、意识虽可作为类而存在，但一旦进入时空现实，进入一定的个体，就是有限的，“凡是成为现实的东西，都只是作为一个一定的东西而成为现实。类在一个个体中得到完满无遗的体现，乃是一件绝对的奇迹，乃是现实界一定规律和原则的勉强取消——实际上也就是世界的毁灭”②。这个批判是尖锐的，也是深刻的。值得注意的是，他在批判中通过类比也否定了“艺术在一个艺术家身上得到绝对的实现”的任何可能性。这个观点虽未直接批判黑格尔的美学观点，但同黑格尔关于“美是理念的感性显现”的基本观点是相冲突的。在黑格尔那里理念作为“类”是有可能在“个体”艺术中充分实现的（希腊艺术），如按费尔巴哈的观点则不可能。这实际上是对黑格尔美学观的一个重要挑战。

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第50、48页。

再次，费尔巴哈在批判黑格尔哲学把思维看成自在自为的活动，而“证明”是自在自为的思想的一个中介的观点时也谈到了艺术家与接受者之间的关系问题。他不同意黑格尔脱离实在的人（自我）把思维看成自在自为的活动，而认为思维是一种直接的“自我活动”，“任何别的人却不能替我思维，我只有通过我自己才能确信一种思想的真实性”；同样“证明”也“不是为了证明而证明”，它是为了“指出我所说的是真的”，为了“使思想的外化回到思想的本源”，这就不得不涉及思想、证明中的语言的作用。费尔巴哈指出：“语言不是别的，就是类的实现，‘我’与‘你’的中介，其目的在于通过扬弃‘我’与‘你’的个别分离性而表达出类的统一性。”换言之，语言就是“类”（人类）内部个体（你、我）之间交流思想的中介；与此相应，“证明的根据，只是在于思想对于别人所起的中介作用。当我要证明某事时，我就是向别人证明这件事。当我证明、讲述、写作时，我当然不是为我自己而作这样的证明、讲述和写作”，而是为别人证明、讲述和写作。[1] 由语言、证明的中介性，费尔巴哈引出了文艺创作为他人、为接受而存在的思想，作家、艺术家的创作必须考虑为谁创作，考虑接受者的接受能力以及作者与接受者之间的共通处。所以，他一方面说作家一般不写自己最熟知的、绝对确知明了的事，“因为我们无法理解何以别人不会也知道这个。一位作家，如果去写某件事情，而这件事他是非常明确的，因而写来毫不费力，那么，他就要处在一种特有的滑稽状态中”，只有当怀疑别人不太知道之时，“我才去传达我的意思”，才“必须写得好，写得透彻”。这就是说，是为了向别人（对象）传达自己的意思时，才有写作的必要性；另一

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第54—55页。

方面，当然不是认为别人根本无法接受自己的写作、证明、讲述，而是“同时还要假定别人必须知道这个，而且能够知道这个”，要注意到别人有一种“主动的能力”，“一种认识能力”，“艺术家以美感为前提；他并不想也并不能创造美感；因为要想使我们发觉他的作品是美的，要想使我们对他的作品有所感受，他就必须假定在我们心中已经有一种艺术感存在；他只能培养美感，只能给予美感一个一定的方向”，“要假定我们心中和他心中……有一个共同的原则，有一个共同的尺度”①。费尔巴哈由批判黑格尔哲学引发出的这些关于艺术和审美的议论，是颇有创意的：(1) 艺术作品有中介性、媒介性，是作者与接受者之间的中介；艺术作品是为他人、为接受者而存在的；艺术家创作与哲学家思维一样，不是为创作而创作，而是为向他人传达自己的意思，表达自己的思想感情，要使他人理解自己的思想感情。(2) 艺术创作本身不创造美感，而只创造美。(3) 艺术作品能培养接受者的美感，能给予接受者的美感一个具体的方向。(4) 艺术家的创造以接受者美感为前提，如果接受者无一定的美感能力、水平，就根本无法接受艺术作品。(5) 文艺创作要重视接受者的审美能力，注意其接受的主动性而“不是勉强硬灌”。(6) 艺术家与接受者之间在心理上必有共同的审美原则与尺度，否则，艺术的中介性不可能发生，艺术交流无法进行，艺术本身也就无存在的理由与可能了。这最后一条最重要，是对康德审美“共通感”思想的进一步发挥和在艺术接受和交流问题上的成功发挥。

又次，费尔巴哈在评论黑格尔哲学体系性的时候，间接提到了形式与内容的统一同艺术的密切关系。他说，哲学的系统性乃

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第55页。

是表达(形式)与思想相符,"要求形式与内容一致是合理的事情",在此意义上,"建立体系的人乃是艺术家,哲学体系的历史乃是理性的绘画陈列室、展览馆。黑格尔是最完善的哲学艺术家,他的那些表达至少有一部分是科学的艺术精神的最高典范"①。可见,他把形式与内容的符合一致看成艺术精神的重要方面,这一点与黑格尔美学思想是暗合的。

如果说,在《黑格尔哲学批判》中,费尔巴哈对黑格尔美学思想的批判还不太深入,还比较零碎的话,那么,写于1842年的《关于哲学改造的临时纲要》一文,则切中了黑格尔美学的要害,并初步提出了他自己的美学观的基本思路。

费尔巴哈针对黑格尔把绝对理念运动的最后、最高阶段即绝对精神阶段说成是艺术、宗教、哲学的阶段的观点,旗帜鲜明地反驳道:"按照黑格尔,绝对精神是显现或实现在艺术、宗教、哲学中。用直率的话来说:艺术、宗教、哲学的精神就是绝对精神。但是不能把艺术和宗教与人的感觉、幻想和直观分离开来,不能把哲学与思维分离开来,简言之,不能把绝对精神与主观精神或人的本质分离开来,而不重返旧的神学观点,而不将绝对精神当作另一种与人的本质有别的精神,亦即当作一种在我们以外存在着的幽灵而使自己迷惑。"② 确实,黑格尔把艺术、宗教、哲学看成绝对精神的三个发展阶段,也看成对绝对精神的三种认识方式,概括起来,这三种精神就构成或"就是"绝对精神。费尔巴哈对黑格尔这一观点的概括完全符合黑格尔的本意。接下来他作的批判是从人本主义立场出发的,但却是击中要害的。这

① 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第59页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第104页。

里，他抓住黑格尔哲学把精神、绝对精神同经人脑思维形成的思想、精神即“主观精神”割裂开来，同人的本质分离开来，使之抽象化、异化的唯心主义实质，展开了犀利的批判。在他看来，世界上没有脱离人的本质、脱离人脑活动、脱离人的“主观精神”的所谓客观理念、精神和绝对精神，“黑格尔的绝对精神不是别的，只是抽象的、与自己分离了的所谓有限精神”，只是从人的本质和思维即人的主观精神中抽象、分离出来的东西，就其实质而言，这种“抽象就是假定自然以外的自然本质，人以外的人的本质，思维活动以外的思维本质”，由此，他进一步指出，“黑格尔哲学使人与自己异化，从而在这种抽象活动的基础上建立起它的整个体系”①。这一批判一方面从黑格尔唯心主义体系的高度揭露了所谓“绝对精神”的虚幻、异化的“神学”性质，实质上也批判了把艺术归于绝对精神阶段的黑格尔美学的异化——与人的本质相异化的性质；另一方面则把高悬于神界的绝对精神拉回到了人世间，寻回其“人的本质”之根，同时，也为作为绝对精神一个重要组成部分的艺术找到了现实基础——人的本质、生活、感情。

费尔巴哈断然指出：“艺术一目了然地证明：绝对精神就是所谓有限的主观精神，因此绝对精神与这种主观精神是不能而且也不应该分开的。产生艺术的，是那种以此岸生活为真实生活、以有限者为无限者的感情，是那种以一定的实际本质为最高的神圣本质的热情。”②这种把有限的、实际的、此岸的、真实的人间生活作为艺术产生的源泉的思想，是对黑格尔绝对精神艺术论的一个根本性反拨，也初步体现了费尔巴哈人本学唯物主

①②《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第104—105、105页。

义美学观的风貌。否定了绝对精神的神圣性，人的本质、人性就上升到神圣的地位："人性的东西就是神圣的东西，有限的东西就是无限的东西：这个果断的、变成有血有肉的意识，乃是一种新的诗歌和艺术的源泉，这种新的诗歌和艺术在雄壮方面、深刻方面、热情方面都要超过以前的一切诗歌和艺术。"① 显而易见，在费尔巴哈看来，一旦挣脱了绝对精神的神学锁链，承受着人性的滋养，新的强旺的艺术就会诞生，并创造出前所未有的辉煌业绩。

第三节 在宗教批判中建立起人本主义的哲学、美学观

对宗教和神学的深入批判，是费尔巴哈另一大哲学贡献，也是他人本主义哲学的主要组成部分。他一生都把研究宗教，同宗教作斗争作为自己的主要使命。他说过："我在我的一切著作里面从来没有放过宗教问题和神学问题；它们一直是我的思想和我的生命的主要对象。"② 他的宗教批判的目的，是使人"从信仰者转变为思想者，从祈祷者转变为工作者，从彼世的候补者转变为今世的研究者"③，使他们在现世生活中获得幸福，成为完整的人。

费尔巴哈对宗教的批判不局限于揭露宗教迷信和欺骗，因为他认为宗教并非一种偶然现象，而是有深刻的认识论根源的，所以他主要从认识论角度切入宗教批判。

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第106页。

②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第508、786页。

费尔巴哈首先否定神学家鼓吹的人身上有某种天赋的宗教感情的说法，因为这等于承认人身上有某种迷信、愚昧、懒惰的特殊器官，而这是荒谬的。他认为宗教是一定历史条件下的产物，宗教的观念应从人们的生活条件及其在人的意识中的特殊折射中去寻找。不过，他并未从人们的物质生产和生活方式中去寻找，而是从人本主义立场出发去寻找。他说，"我的'方法'是什么呢？就是……把一切超人的东西归结为人"①，即从人本学原理出发，把宗教神学还原为人本学，揭示出"神学的真正意义是人本学"②。

费尔巴哈认为："人的依赖感是宗教的基础，而这种依赖感的对象，这个为人所依赖，并且人也感觉到自己依赖的东西，本来无非就是自然。自然是宗教最初的原始的对象。"③这就是说，自然界是宗教产生的真正基础和根源。在费尔巴哈看来，人是自然界的一部分，人生活于自然中，人即使在幻想中也无法脱离自然。自然界是哺育人的母亲。从宗教发生史看，原始多神教充分体现出人对自然的依赖，它崇拜的是原始人所赖以生存的自然条件和现象，如太阳、高山、河流、海洋等。原始人崇拜的神的特性，多为大自然的特性，同时他们又把人自身的特性转移到自然界，使之人格化和神化。在原始宗教中，对自然的崇拜不限于山水等物质自然，还包括动物崇拜，这同样起于人的依赖感，原始人、特别是狩猎部落或农民都对给他们带来利益、满足他们需要的动物喜爱和崇拜。总之，自然界只有进入人类生活和人类的文化视野时，才会转化为崇拜对象和宗教的来源。费尔巴哈深刻地

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第249页。

②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第15、436页。

指出："只有当对象的文化史的要素进入人们的视野的时候，宗教……才成为一种物质的历史要素，才成为历史研究者和宗教研究者感到兴趣的目标。"①

费尔巴哈重点论述了基督教产生和发展的原因。他认为，随着社会生活的发展，人对自然的依赖逐渐削弱而对社会力量的依赖则日益增强；人把自身同自然区别开来，而愈益变为一个政治实体；自然作为支配人的强大力量就让位给社会的道德、政治力量。于是，作为"精神宗教"最完善形式的基督教就应运而生，取代了早期的多神教。基督教徒不再是自然的奴隶，而是政治的奴隶，国王成为上帝在人间的化身，成为人们的最高统治者。

费尔巴哈宗教批判的重点是论证"不是上帝创造了人，而是人创造了上帝"这一从根本上推翻宗教基石的伟大思想。这一论证主要是按其人本主义的思路展开的，要点是：宗教和上帝是人的本质力量的对象化。这一思想不但是他进行宗教批判的锐利武器，也为其人本主义美学观奠定了基础。

他明确意识到自己的战斗使命，鲜明地提出："近代哲学的任务，是将上帝现实化和人化，就是说，将神学转变为人本学，将神学溶解为人本学。"② 他自己一系列著作企图全力证明和揭露的，正是"神学之秘密是人本学"③。为了开展对宗教和神学的批判，费尔巴哈遵循着同从康德到黑格尔的唯心主义原则正相反对的人本主义原则，他"将现实的或者毋宁说最现实的本质，真正最实在的存在(ens realissimum)：人，即最积极的现实原则当

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第547页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第122页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第5页。

作自己的原则"[1]。他的名著《基督教的本质》对以基督教为主要对象的宗教的批判，也是从人出发，一步步地揭示宗教的本质的。

首先，他从论人的本质切入，因为"宗教根源于人跟动物的本质区别"[2]。第一步他沿用了一般将意识作为人与动物本质区别的说法，但对"意识"（不同于动物的）作了严格界定。即"只有将自己的类、自己的本质性当作对象"[3]的，才算有意识，而这只有人才具备，动物则没有。第二步，他对人的意识作出进一步限定："严格意义或本来意义下的意识，是同无限者的意识不可分割的，……无限者的意识，不外是对意识之无限性的意识。或者说，在无限者的意识中，意识把自己的本质之无限性当作对象。"在他看来，"宗教是无限的东西的意识"，而人的意识正是对人自身本质之无限性的意识，所以"人的异于动物的本质，不仅是宗教的基础，而且也是宗教的对象"[4]。第三步，他提出，"人自己意识到的人的本质"即"在人里面形成类、即形成本来的人性的东西"，"就是理性、意志，心"，心即爱，"在人里面而又超乎个别人之上的属神的三位一体，就是理性、爱和意志的统一"[5]，它们既是构成人的本质力量的意识，又是意识的对象。第四步，他提出了人与世界的对象性关系即主客体关系的思想。他说："没有了对象，人就成了无"，因为人是在与对象关系中确证自己的存在和生活的，在必然的对象性关系中，对象实际上是人的本质的确证或显现，"主体必然与其发生本质关系的那个现象，不外是这个主体固有而又客观的本质"，所以，"人由对象而意识到自己"，

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第14、26页。

③④⑤ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第26、27、27—28页。

"人的本质在对象中显现出来:对象是他的公开的本质,是他真正的,客观的我",即使离人最远的月亮、太阳、星星,只要确实是人的对象,"就也因此而成了人的本质之显示"①。第五步,由人的对象性关系出发,他推出"人的绝对本质、上帝,其实就是他自己的本质"②的论点。第六步,他又把这种对象性关系具体化,"理性的对象,就是自己作为自己的对象的理性;感情之对象,就是自己作为自己的对象的感情";他并以感情为例证来揭露宗教感情的真正来源:"既然感情是宗教的基本工具,那么,上帝的本质,就不过表明感情的本质。'感情是属神者的工具'这句话的真正隐义是:'感情是人里面的至贵、至优和属神的东西'。……感情所知觉和属神的本质,事实上不外就是感情之为自己所迷乱或蛊惑了的本质——狂欢的、自得其乐的感情。"③最后,他得出的结论是,在人与对象的关系中,"凡是在主观上或者在人一方面具有本质意义的,在客观上或者在对象一方面,就也因此而具有本质的意义。人决不能越出他自己真正的本质",他对对象的本质规定,实质上"只是在这种规定中摹绘出自己,使自己对象化而已"④。以上几点,就是费尔巴哈关于人的本质及其对象化的理论,这一理论是他批判和摧毁宗教神学的有力武器。

其次,他运用上述人对对象关系的看法于宗教对象,开展对宗教本质的研究。其要点如下:

第一,他区分了人与感性对象与宗教对象的关系,认为"感性对象存在于人以外,而宗教对象却存在于人以内",它与人的意识、良心一样,从不离开人,是人"最亲密的、最亲近的对象",又是人"精选出来的""最优秀的、第一流的、最高的存在者"或对

①②③④ 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第29—30、30、34—35、36—37页。

象。[1]

第二，他提出，“人之对象，不外就是他的成为对象的本质”的命题完全适用于宗教对象即上帝，“人有多大的价值，他的上帝也就有这么大的价值，决不会再多一些。上帝之意识就是人之自我意识”，“人认为上帝的，其实就是他自己的精神、灵魂”，“宗教是人的隐秘宝藏的庄严揭幕”[2]。

第三，他指出，说宗教是人的自我意识，并非说信教者直接意识到了这一点，相反，“宗教所固有的本质正是以缺乏这种意识为基础”，所以，应当说“宗教是人之最初的、并且间接的自我意识”。起初，“人将自己对象化了，却没有认识到那对象就是他自己的本质”，直到后来者才知道这一点。在此意义上，“宗教是人类童年时的本质”，因他并不自觉意识到这一点；而“各种宗教的历史进展，就在于逐渐懂得以前被当作是某种客观物的东西其实乃是主观物，在于逐渐认识到以前被当作上帝来仰望和敬拜的东西其实乃是某种属人的东西”，因此，“宗教中的每一进步，都是更深入的自我认识”[3]。

第四，他由此证明，“属神的东西跟属人的东西的对立，是一种虚幻的对立，它不过是人的本质跟人的个体之间的对立”，基督教实质上完全是属人的对象和内容；在此意义上，宗教“就是人对自身的关系”，“就是人对自己的本质的关系”，就是“人的本质”“被对象化为一个另外的，不同于它的，独自的本质”而对之“仰望和敬拜”，因此，“属神本质之一切规定，都是属人的本质之规定”[4]。

---

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第37—38、38页。

③④ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第38—39、39页。

第五，从上述思想出发，他进一步指出，“上帝之质或规定性，不外就是人本身之本质重要的质，而特定的人却只是他本身所是的，只在自己的规定性中具有自己的实存、现实性”；同样，“宗教是对于那跟人的本质同一的世界的和人生的本质的观念。但是，并不是人超越于自己的本质观，而是自己的本质观超越于他；它激励他，规定他，支配他”①。

第六，他从宗教发展的历史实际来证明主词（上帝、神）与宾词（人的本质）之间的同一。他说：“主词与宾词之同一，可以从跟人类文化发展进程相一致的宗教发展进程中最明显地看出来。当人还是单纯的自然人时，他的上帝就也是单纯的自然神。人住到房子里去，他就也将他的上帝搬进教堂里去。”②

第七，他以大量事实证明宗教的一切对象原来都是现世的人的对象和内容。如在罗马，即使是畏怖和恐惧的情绪，也曾有其相对应的教堂；再如当宗教情操还整个地顺利统治着人类时，魔鬼、妖精、魔女、幽灵、天使等，都曾是神圣的真理。由此可见，“宗教总括世界一切对象，凡是存在着的东西，都曾是宗教崇拜之对象；在宗教之本质及意识中存在着的，不外就是一般地在人之本质以及人类于自身和世界的意识中所存在着的。宗教并没有独自的、特殊的内容”③。这就揭示了宗教的人的、世俗生活的基础。

第八，他揭示了：在宗教中人由于将自己的最高本质全部对象化到上帝身上，因而人就极大地丧失和贬低了自己，“为了使上帝富有，人就必须赤贫；为了使上帝成为一切，人就成了无”，

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第46页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第48页。

"人在上帝里面有其自己的本质"。他认为，这是"一个最值得注意的、表明了宗教之最内在的本质的现象"，即"就本质而言上帝越是属人，则他跟人的区别就显得越是大，……而属人的东西……就越是被贬黜"[1]。这实际上提出了宗教异化的思想，是宗教为人的本质对象化思想的深化。

第九，他把人的宗教上的对象化与反思的对象化严格加以区别，认为"人之宗教上的、原始的自我对象化……并不同于反思与思辨之自我对象化！后者是任意的，而前者却是不由自主的、必然的"。就是说，宗教的特别是原始宗教的对象化，人们并不自觉，还受制于自然界必然性的支配，而反思的对象化则较自觉，且上升为理论，这正是宗教活动与神学理论之间的区别。

第十，他得出关于宗教本质的结论："人使他自己的本质对象化，然后，又使自己成为这个对象化了的、转让成为主体、人格的本质的对象。这就是宗教之秘密。"[2] 他说，宗教的神秘"并不是外来的神秘"，而"是人的本性之神秘"，"宗教将自然和人类之外貌的、表面的本质认作是其真正的内在本质，而反而将其真正的奥秘的本质表象成为另一种特殊的本质"，即上帝，它"只是将属人的言语之真正本质加以定义和对象化而已"[3]。

就这样，费尔巴哈由分析人的本质入手，逐步揭开了宗教的本质和奥秘，最后又回到人。正如他自己所说，"我把宗教还原到人、人本学，证明人、人本学是宗教之真正对象和内容"，"我使神学下降到人本学"，同时，"使人本学上升到神学了"(使其人本主

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第52页。

②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第56、17页。

义新哲学上升为"新的宗教")[1]。由此可见,费尔巴哈是用人本主义思想批判宗教和神学的,又从宗教批判中建构和完成了其人本学哲学理论。应当说,从对宗教本质的揭露来看,费尔巴哈的人本主义批判是相当有力和深刻的,不仅有力地击破了宗教的唯心主义本质,而且达到了他以前西方思想史上一般唯物主义对宗教批判的最高水平和最深程度。唯其如此,恩格斯对费尔巴哈《基督教的本质》一书对宗教的批判大加赞扬,指出该书证明了"在自然界和人以外不存在任何东西,我们的宗教幻想所创造出来的最高存在物只是我们所固有的本质的虚幻反映。魔法被解除了",该书在思想界发挥了巨大的"解放作用",以至于在《神圣家族》中,我们可以看到"马克思曾经怎样热烈地欢迎这种新观点,而这种新观点又是如何强烈地影响了他"[2]。

费尔巴哈在宗教批判的基础上建立起他自己全新的人本主义哲学(包括美学)。他称这种"新哲学"为"人的哲学",亦即"人类学"或"人本学"[3]。他提出,"新哲学"没有特殊的语言、名称和原则,"它是思维的人自己","这个人是存在的,并且知道自己是自觉的自然本质,是历史的本质,是国家的本质,是宗教的本质",换言之,新哲学的"'人'是世界、是一切的本质,'人'这个名称……却是一切名称的名称"[4]。他"声明只有有血有肉的、人化了的哲学才是真正的哲学",强调这个新哲学将"人""当作自己的原则",公开宣称"这个新哲学,与迄今为止的哲学具有本质上

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第17页。

② 《马克思恩格斯选集》,第4卷第218页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第121—122页。

④ 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第116—117页。

的区别，它是与人之真正的、现实的、整个的本质相适应的，正因为如此，所以是与一切由于沉迷于超乎人的、反人的和反自然的宗教和思辨之中而执迷不悟的人相抵触的”①。费尔巴哈竭力使他的哲学以人为本，以人为出发点和最终目的，他呼吁“哲学应该把人看成自己的事情”，在此意义上他推出“真正的哲学不是创作书而是创作人”② 的重要结论。

费尔巴哈的美学思想也鲜明、完整、全面地贯彻和体现了这一人本主义“新哲学”立场。

首先，从人本主义的自然观出发，费尔巴哈把自然看成艺术的规范；又用自然主义的人本学为艺术规定了最高对象。他明确地意识到，自然是人的基础和根源，人是从自然界产生的，因此，“新哲学将人连同作为人的基础的自然当作哲学唯一的，普遍的，最高的对象”③；同时，研究自然，也要紧紧抓住人和人的本质，因为“人是自然界最高级的生物，所以当我想要弄清楚自然的起源和进程的时候，我必须从人的本质出发，以人的本质为基础”④。显然，在费尔巴哈那里，人本主义与自然主义是天然紧密地结合为一体的，他是“借助人，把一切超自然的东西归结为自然，又借助自然，把一切超人的东西归结为人”⑤。

这种人与自然结合的观点也体现在他的美学思想上。他认为，必须从客观实在性而不是主观精神性出发，才能正确理解自然和人，也才能正确规范哲学，进而正确地规范艺术。从康德到黑格尔的思辨哲学在这方面存在根本的失误，“相反地，如果自然得到了真正的理解”，即客观的、人本学的理解，“那它就既是

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第13—14页。

②③④⑤ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第250、184、248、249页。

哲学的规范,也是艺术的规范了"。如果坚持了对自然的正确理解,也就会对人、对人的本质有正确的理解,就会懂得"哲学上最高的东西是人的本质",也就会懂得用"人"来认识和规范艺术。费尔巴哈从这一自然与人结合的立场出发明确提出:"艺术上最高的东西是人的形象——(不仅是狭义的形象,而且是诗的意义下的形象)。"这个"人的形象不再是一个局限的、有限的形象";从哲学上讲,这个人的形象已上升为普遍的"类","这个类在人中间不再是作为'属',而是作为'类'而存在的。人不再是一个特殊的、主观的实体,而是一个普遍的实体";在此,人与自然"都遵守同样的规律。因此一切想要超出自然和人类的思辨都是浮夸"[1]。由此可见,在费尔巴哈看来,在人与自然统一的哲学高度上,人的形象便是艺术的最高对象,也是对艺术最根本的规范。

正是基于这一点,费尔巴哈对基督教与多神教艺术原则、艺术精神之间的对立关系作了严格区分,认为基督教作为一神教,将人的本质力量全部转移、对象化到上帝身上,人的形象被无限贬低了,这同艺术的规范相违背,因此,"基督教的一神教并不包含艺术教育和科学教育的原则";相反,只有把人的形象当作最高的东西来崇拜,才符合艺术的原则,就此而论,"只有多神教,只有所谓偶像崇拜,才是艺术和科学的源泉。希腊人只是无条件地、毫不犹豫地将人的形象当作最高的形象,当代神的形象,因而才能达到使他们的造型艺术完美"。他探讨了基督教之所以创造不出完满的基督形象和"与他们的宗教观念相适应的艺术作品"的根本原因,指出"基督教徒的宗教艺术由于他们的意识与真理之间有不可调和的矛盾而失败了",这里"真理"即指以人的

① 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第83页。

形象、人的本质为最高对象。他说："基督教的本质实际上是人的本质，而在基督徒的意识中却是另外的、非人性的本质"，基督形象应是人却又非人，"他是一种暧昧的东西。但是，艺术只能表达真实的东西，不暧昧的东西"，不适宜表现基督教的对象。他强调，只有否定基督教及其本质，才能通向艺术："基督教徒只有实际上否定了基督教的神学，将女性的本质当作神圣的本质加以崇拜时，才走向诗，当基督教徒对宗教的本质进行想象时，……他们就与他们的宗教的本质发生了矛盾成为艺术家和诗人。"①

其次，费尔巴哈按人本主义的原理，突出强调人的感性本质，提高人的感觉的地位，并由此阐发和概括艺术的本质。他指出："人只是通过感觉而成为认识自己的对象——他是作为感觉对象而成为自己的对象。主体和对象的同一性，在自我意识之中只是抽象的思想，只有在人对人的感性直观之中，才是真理和实在。"②这实际上是用人的感性直观、感觉来取代思辨哲学中抽象的"自我意识"，极大地提高了人的感性本质的地位。他认为，应当从人的感性本质出发，才能正确阐明艺术、宗教的本质，而不应当陷入旧哲学（即黑格尔的思辨哲学）排斥感觉的死胡同。在他看来，只有感觉对象才能成为艺术的对象，但"旧的绝对哲学将感觉排斥到现象的范围，有限的范围，相反地却将绝对的、神圣的东西规定为艺术的对象"，也就是将抽象的绝对理念规定为艺术的对象，如黑格尔美学那样，"但是艺术的对象乃是——在叙述艺术中间接地是，在造型艺术中则是直接地是——视觉、听觉、触觉的对象"，这就明确将感觉对象规定为艺术唯一的对象，把感觉提升到"绝对的官能"的高度，并以此思想对黑格尔美

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第105—106、172页。

学的基本命题"艺术在感性事物中表现真理"作了创造性的重释。该命题是黑格尔关于美的定义"美是理念的感性显现"的另一种表述,即美是用感性方式表现理念(真理)或美是在感性形式中表现真理。而费尔巴哈从"最高的,神圣的实体,官能,乃是感性直观,而不是观念"的人本主义立场出发,对该命题作了新的阐释:"'艺术在感性事物中表现真理'这句话正确地理解和表达出来,就是说:艺术表现感性事物的真理。"① 表面看来,这两种表达似乎大同小异,实质上有本质区别,体现出黑格尔绝对哲学与费尔巴哈新哲学的根本对立:后者的"真理"不是前者那种在感性事物之外的抽象观念,而是就存在、融化于感性事物之中的感性本质。思辨哲学把感性的东西仅仅当成表现真理内容、本质的"形式",因此艺术也仅仅成为一种感性的形式的范畴。这无法真正揭示艺术的本质。费尔巴哈尖锐地指出:"思辨哲学并没有在真正的光明中、现实的光明中理解和阐明艺术和宗教","由于思辨哲学按照其将感觉抽象化的原则,只是将感性抽象化成为一种感性的形式范畴,所以艺术便成了感性直观的形式范畴中的上帝";"然而事实上,思考认为只是形式的东西,却正是本质","人中的上帝也不是别的,就是人的本质。同样情形,艺术在感性形式之中所表现的也不是别的,只是与感性形式不可分离的,为感性所固有的感性本质"②。费尔巴哈的这一阐述,一是对黑格尔关于艺术和美的理念显现说进行了根本的颠倒和创造性的改造,使之成为人本主义和感觉主义的新命题;二是把艺术的本质定位于人的感觉和感性本质上,换言之,艺术的本质只与人的本质中的感性、感觉力量直接相关,这与黑格尔把抽象理念置

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第171、172页。

于艺术表现的中心的思路恰好相反，是把人的感觉提到了艺术表现的中心地位；三是把感性形式与感性本质统一为一体，作为艺术的真正对象，扬弃了黑格尔把感性形式与理性内容相分离并将感性形式降低到表现理性内容的外在手段、方式的美学观，这实际上使感性、感觉获得了艺术本质、艺术最高目的（而非手段）的崇高地位。

正是在艺术表现人的感性、感觉本质的意义上，费尔巴哈提出："艺术的至高对象，便是人，也就是说，整个的人，从头顶到脚跟。"① 并把艺术的本质概括为"只是真正的人的本质的现象或显示"②。

再次，费尔巴哈从人与动物的对比中论述了人的感官、感觉的特点，进而论述了美的感觉及其对象性。他认为，人与动物的不同决非在于人有思维，而在于人的整个本质包括感性本质、感官有别于动物或高于动物："动物的感觉是动物的，人的感觉是人的"；"感官是人和动物共通的，但只有在人身上，感官的感觉从相对的、从属于较低的生活目的的本质成为绝对的本质、自我目的、自我享受"③。具体来说，"动物的感官虽然比人的感官更加敏锐，但只是对于一定的，与动物的需要有必然关系的事物，才是如此"，就是说，动物的感官只是在与其直接生存需要相关的某一方面比人敏锐，但这只是较低级的、特殊的、有限定的，而人的感官包括各种感觉，不拘于某一种特殊感觉，因而"超出了特殊性的限制，超出了需要对它的束缚，那它就上升"为"普遍的官能"、"普遍的感性"即"精神性"，这就是"人性的东西"④。概而言之，他认为"人之所以为人，就因为他的感性作用不像动物那

①②③④ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第320、184、212、183页。

样有局限，而是绝对的，是由于他的感官的对象不限于这一种或那一种可感觉的东西，而是包括一切现象、整个世界、无限的空间"；人的感觉、感性的这种超越性、普遍性、无限性、精神性，集中表现在人"在一切自己的感觉器官的完全而均等的发展方面，超越一切其他动物"①。

费尔巴哈通过对人与动物感官、感觉的这种比较，从人的感觉的无限性、普遍性、精神性直接引出了人的感觉的审美性，即对美的享受的追求。他说，人的感官对一切现象、整个世界的追求，"又仅仅是为了这些现象本身，为了美的享受"②。譬如对光线，"动物只感受得到生活所必要的太阳光，反之，人却连来自最遥远的星球的无关紧要的光线也能感受到。只有人，才具有纯粹的、智能的、无私的喜悦和热情；只有人才会欣赏理论的视觉的观玩之乐"③，才会有美的感觉，才会有非功利的审美愉快；"只有人，对星星的无目的的仰望能够给他以上天的喜悦，只有人，当看到宝石的光辉、如镜的水面、花朵和蝴蝶的色彩时，沉醉于单纯视觉的欢乐；只有人的耳朵听到鸟儿的啭声、金属的锵铿声、溪流潺潺声、风的飒飒声时，感到狂喜；只有人把'多余的'嗅觉当作神的本质来焚香献礼；只有人才能够从'曼妙地伴随着那甜蜜情话'的手的一触之中，汲取无限的享乐"④，一句话，只有人的感官才会对自然中的美有单纯感觉的、无目的的欣赏并获得纯粹的、无限的审美享受。在此，我们可以清楚地感到，费尔巴哈把美的感觉或审美欣赏、审美享受，看作人的感觉、感官不同于和高于动物感官的最重要方面和特征。这是费尔巴哈美学思

①②④ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第213、183、212—213页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第30页。

想的一个鲜明特点。

费尔巴哈还为美感的感性本质作了有力的辩护。他首先反复强调人的感官对于人的本质性，指出"人只因为他是感觉论的有生命的最高级，是世界上最感性的、最敏感的生物，而有别于动物"；"人的存在只归功于感性"；因此"人不能也不应该否定感官"，"因为包涵着这个感性世界中存在着的一切，以绝妙的秩序和丰富包涵着感官的一切实在和真理的这个上帝、这个本质，不是别的，正是感性的本质"①。据此，费尔巴哈把美的感觉也归结为一种感性本质，并用一系列反问为"美的感觉"作了辩护，他说："'……美的感觉与甜或酸味之间该有多大的差别呀！'诚然，是有极大的差别，但我应该因为这个，把一种感情归之于感性的，而把另一种归之于非感性的本质吧？……难道在造型艺术繁荣的地方不也有繁荣的烹调术吗？……希腊的精神不依附于希腊的身体吗？东方的血不依附于东方的火热的感情吗？……你能够把处女的灵魂即处女的感觉、愿望和思想的质、形态和方式跟处女身体的质分割开来吗？"②这就是说，美的感觉和其他感官的感觉都是感性的本质，而且肉体感官的感觉与美的感觉并不截然对立，并非不可相容，如造型艺术与烹调术可以同时繁荣；相反，美的感觉正是奠基于其他感官感觉基础之上。这就既揭示了美的感觉的感性本质，又理直气壮地维护了这种感性本质。

尤为重要的是，费尔巴哈反复强调了美的感觉的对象性，并在实际上把黑格尔"美是理念的感性显现"的命题首次改造为美是人的本质力量的对象化或感性显现的命题。他明确提出："人

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第212—215、210—211页。

的本质在对象中显现出来:对象是他的公开的本质,是他的真正的、客观的我。不仅对于精神上的对象是这样,而且,即是对于感性的对象,情形也是如此。即使是离人最远的对象,只要确是人的对象,就也因此而成了人的本质之显示。月亮、太阳、星星也向人呼喊认识你自己。人看着它们,并且像看着它们那样地看着它们;这就已经是它们是他自己的本质的一个证据。动物只感受得到生活所必要的太阳光,反之,人却连来自最遥远的星球的无关紧要的光线也能感受到。……眼睛察看星空,观望着既无益又无害的、跟地球及其需要毫无关系的光线,而在这种光线中,它就看到了自己的本质,看到了自己的本源"①。这里,费尔巴哈说得十分明白,人与世界万物是对象性的关系,人能认识对象,人也能由对象而认识自己;人能将自己精神或感性的本质对象化或在对象中显现出来,包括在自然事物(月亮、太阳、星星等)中显现出来;正是在这种"既无益又无害"的非功利的对象化关系中,人与现实的审美关系出现了,人能获得审美愉快,对象则成为自然的美。在此,人与世界的对象性关系的确立,是费尔巴哈展开其美学观的重要前提,因为"没有了对象,人就成了无","主体必然与其发生本质关系的那个对象,不外是这个主体固有而又客观的本质"②。同时,费尔巴哈结合宗教批判又提出这种对象性关系的内容和性质取决于人的本质力量的内容和性质的观点:"人的绝对本质、上帝,其实就是他自己的本质。所以,对象所加于他的威力,其实就是他自己的本质的威力。所以,感性的对象的威力,就是感情的威力;理性的对象的威力,就是理性本身的威力;意志的对象的威力,就是意志的威力。一个人,若其本质是

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第30、29页。

由音调所规定的，那他就受感情的支配，至少，受在音调中寻得相应因素的那种感情的支配。……感情只为充满感情的东西所规定，也就是说，只为它自己、它自己的本质所规定。意志和理性，情形也是如此。……我们不能确证任何别的事情而不确证我们自己。"[1] 由此可推知，费尔巴哈是把美的对象定位在人的感性本质（感情）的对象化和确证，或把美的威力、感情的威力看成为人自身的感情本质所规定的。

费尔巴哈还由人的意识的自我确证、人对自身本质力量完善性的满足而引出人对自身形态美的必然的喜悦即美感。他说，人"是因了自己的完善性而感到喜悦"，"人在照镜子时，满意于自己的形态。这种满意，是他形态的完满之必然的、不由自主的后果。美丽的形态在自身之中得到满足，它必然因了自己而感到喜悦。……他理应一般地赞美人的形态，他不能设想还有比人的形态更美、更崇高的形态了"[2]。费尔巴哈还在引证了西塞罗《神性论》中"在人看来，人是最美的"一句话后补充道："而这决不是意味着局限性，因为人也把美归给别的存在者；他也欣赏动物的形态美、植物的形状美，也欣赏一般的自然的美。可是，只有绝对的、完善的形态，才能毫不妒嫉地喜爱别的东西的形态。"[3] 这充分显露出费尔巴哈把人的形态的美看成世间一切自然美的最高形态，看成最无局限的美的人本主义美学立场。

关于美是不同于理性的对象化的感性对象化的思想，费尔巴哈是这样论述的：

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第30—31页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第31—32页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第32页注。

> 理性的对象，就是自己作为自己的对象的理性；感情之对象，就是自己作为自己的对象的感情。如果你毫无音乐欣赏能力，那么，即使是最优美的音乐，你也只把它当作身边呼呼的风声，只当作是足下潺潺的溪声。当音调吸引住你的时候，其实究竟是什么东西吸引住你呢？你在音调中究竟听到些什么呢？除了你自己的心的声音以外，还会是什么呢？所以，感情只对感情讲话，只有感情、感情本身，才能理解感情——因为只有感情，才是感情本身之对象。音乐是感情之独白。可见，哲学对话(dialog der philosophie)其实也只是理性之独白而已：思想只对思想讲话。[①]

当然，这里只以感情和音乐美为例子，但实际上揭示了：(1)艺术和美是感情的独白，是人的感性本质的对象化或显现；(2)艺术不同于哲学，感性不同于思想，感性不同于理性，艺术和美只与人的感情、感性本质相对应，只是人的感性本质的对象；(3)费尔巴哈由感情为例，进而推广到人的其他种种“力量、能力、潜力、现实性、活动”，并强调指出，“凡是在主观上或者在人一方面具有本质的意义的，在客观上或者在对象一方面也就因此而具有本质的意义。人决不能越出他自己真正的本质。……他决不能再进一步脱离掉自己的类、自己的本质”，他的感性或理性的对象，都来自于他自己的本质规定，“他只是在这种规定中描摹出自己，使自己对象化而已”[②]。这个总结，实际上把费尔巴哈关于

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第34页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第36—37页。

美和艺术本质的思想上升为“美是人的感性本质的对象化”这一核心命题，它集中体现了费尔巴哈在批判了宗教异化思想后建立起来的人本主义美学观。

第四节　人本主义的艺术理论

费尔巴哈没有专门的美学和艺术的论著，但在他的哲学著作中，有不少地方谈论到艺术问题，其中不乏精辟之论。这里略加梳理，概述如下。

总起来看，费尔巴哈所有关于艺术问题的看法，都是在人本主义的框架下，紧紧围绕人、人的本质，从各个侧面展开论述的。

第一，关于艺术天才问题。

天才问题，是从康德到黑格尔所有德国古典美学代表人物共同关心的问题。费尔巴哈亦不例外。他首先肯定艺术天才的客观存在，他在论述思维天才时说道：“一种思维天才，正如一种真正的艺术天才一样，是同样存在的，是作为感受性在所有的人中间同样存在到一定的程度的。”[①] 这就是说，艺术的天才是客观存在的，艺术的天赋才能是一种生而有之的感受性，它在所有人中间都有一定程度的存在，不过这种程度在每个人身上有高低之分罢了。

其次，他认为人的天资才能还需要靠后天的刻苦努力，才能充分发挥出来。他指出，虽然“基于人的倾向和天资，一般地都是有功绩的”，艺术天才也能在艺术上有所成绩，但“无论何处，即

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第57页。

使在艺术方面，都不会有烤就的鸽子飞入人的口中；他应当勤学苦练，以自己的努力来攀登完善化的高峰；如果他没有自我规定，如果他没有勤勉、练习、奋发，……那么，任怎样他也不会达到他的天然规定”，即他的艺术天才决不可能得到充分的发挥和表现。费尔巴哈这一观点与黑格尔是一致的。

再次，费尔巴哈超越其前辈之处，在于他首次把天才问题同人类、同时代的关系结合起来考察，对天才特有的一次性、独一无二性及其属人性作了辩证的论述。他在论及一定时代的人类不再能够做另一时代的人类能够做得很好的事时指出：“这就好比个体的人并不是在每一个时代都是一般无二的，而是只有当外面有特殊的要求，并且内心有特殊的激动时，才展开其能力。由此，天才作品，总只是在完全特殊的、仅此一遭的内外结合的条件下产生出来的；它们是仅此一遭的。‘一切真的东西都是只此一次。’……只有一次发生的东西，才是必然地发生的，而只有必然的东西，才是真的。必要，是任何真正的创造之秘密。只有在必要之处，自然才起作用，而只有在自然起作用之处，天才——无误的真理之精神——才起作用。”费尔巴哈对天才的这一番独特阐释是极为精辟和深刻的：一是揭示了天才作品的独一无二性，即“仅此一遭”的一次性；二是揭示了这种一次性是内外特殊要求与条件结合的必然产物，这就克服了天才创造的超验性和神秘性；三是从必然、必要性出发，阐述了天才（自然）发生作用的前提与基础，从而把包括艺术创造在内的人的创造活动的秘密归结为“必要”和“必然”，而不仅仅归结为天才，相反，他认为天才只能在“必要”基础上才起作用。这样，费尔巴哈就把天才纳入属人的特性范围之内，而否定了任何超人的、超验的、神秘主义的天才论。这是费尔巴哈人本主义天才论超越康德、黑格

尔之处。由此，他成功地解释了如下看似神秘的现象："所以，如果我们到了成年时因为对我们青年时代的作品的内容和源泉感到陌生和不可思议而想由一种来自天上的特殊的灵感来导出这些作品来，那就愚蠢到极点了；同样的，如果因为以后的人不再恰到好处地理解以前时代的学说和观念而归给这些学说和观念以一个超越于人力的、超于人和外于人的，也即虚幻的、无中生有的起源，那也是愚蠢到极点了。"①

第二，关于艺术与普通劳动者及其日常生活的关系问题。

费尔巴哈在论及唯理主义基督教关于人的不死信仰问题时，严厉批评了它的"人只是自为地在不死问题中体现了求知欲、美学上的和道德上的意向"的观点，指出，这样看来，"似乎只有有教养的先生们、道学家们和美学家们或艺术家们才有着对于属天的彼世的要求，而农民、手工业者、工业家们就没有这种要求"。他以对贫穷劳动者充满同情的口吻说道：

> 何等多的手工业者，为了改善他们自己的手艺而绞尽脑汁，……还有许许多多的人，他们在选择职业的时候并没有犯错误，例如，在今世，终身做个裁缝伙计，……难道这个愿望是不道德的、非精神的、非人的吗？……难道裁缝这个手艺只是以地上生活中的穷困为基础的吗？……许许多多的人，都是出于兴趣所致，才干这一行的。许许多多的人，都把他们的手艺当作艺术。难道裁缝不是具有真正的审美感吗？难道衣服不是同样也要在艺术的论坛前受裁判吗？一套完全不美的服装，难道不是能够完全消除一件艺术品的

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第351页。

效果吗？一般来说，艺术与手艺之间，有什么鸿沟呢？难道不是只有当手工业者、陶器匠、玻璃匠、泥水匠成了艺术家时，真正的艺术才得以表现出来吗？艺术不是与最平常的生活需要有着联系的吗？除了使平常的、必需的东西高贵化以外，艺术还有什么可干的呢？……你那娇生惯养的、由于基督教天堂的哈里路亚而变聋了的耳朵，如果不再感到伐木者的斧头和细木工师傅的锯子刺耳，那么，也就不会欣赏七弦琴和笛子的音调。如果你从艺术那里夺去了它的金子的基地——手艺——，那么，你还给艺术留下些什么呢？如果艺术没有了对象，那么审美感的素材、支柱何在呢？审美感应当怎样来表现呢？可见，如果说艺术家具有对属天的彼世的要求，那么，手工业者便也具有，那么，一般地，人从头到脚都具有这种要求；因为，艺术的至高对象，便是人，也就是说，整个的人，从头顶到脚跟。①

这里，费尔巴哈表达了以下六点重要的艺术观点：(1) 艺术的至高对象是人；(2) 艺术家与手工业者和一切普通劳动者都具有艺术和审美的要求；(3) 艺术和审美感的素材来自于普通手工艺，手艺是艺术的基地和支柱，没有了手艺也就失去了艺术；(4) 手艺中包含的审美感是艺术审美的基础；(5) 艺术与劳动者最平常的生活需要有着密切的联系，与手工业者的手艺之间也不存在鸿沟，在一定意义上，艺术是日常手工用品的“高贵化”即提炼和加工；(6) 一切手工劳动者都把他们的手艺当成艺术，都出于对这门手艺的兴趣、热爱，他们的劳动包含着真正的艺术因

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第318—320页。

素，他们都具有真正的审美感。这些观点是对传统贵族主义艺术观的彻底否定和颠倒，具有真正的人民性和民主性。费尔巴哈旗帜鲜明地把那些被剥夺了的艺术和审美的权利归还给劳动人民，揭示了艺术和审美发展的无穷无尽的源泉来自劳动人民的平凡劳动及其手艺。虽然这些观点不比当时青年马克思更为激进和深刻，但比起其老师黑格尔来，却推进了一大步。

更为可贵的是，费尔巴哈的艺术理论已初步具备阶级论意识，他以鲜明的贫富对照激烈地批判贵族主义的"彼世"说，他说："不管这里无数人从来不能够——至少，依靠不丧失人格的方式不能够——饱餐疗饥，从而，更谈不上发展和满足他们的这种艺术感，却把艺术满足当作证明彼世的必然性的论据，那是怎样的无聊，怎样的愚蠢呢？难道不是在满足他的艺术感之先，有必要先满足他的饥饿吗？在腹中饥饿或充塞着人胃所不容的食物时，怎能再理会到美学上的和道德上的感情呢？……所以，地上无数的贫民和饥民，只有在彼世，才第一次享受到是人应该吃的食物，而另一些在地上已经饕餮终日，从而毫无胃口再到天上去大吃大喝的人，则就在彼世的音乐会、歌剧、芭蕾舞剧和绘画展览室中满足他们的艺术感。这是最最自然而然的、合乎情理的、必然的了！"[1] 费尔巴哈这些批判不但是对基督教"彼世"说的无情嘲讽，而且也深刻揭示出，在现存社会中，贫富的分化和对立造成了艺术、审美上的不平等；提出满足人的温饱是满足其艺术感的前提。这些观点包含着某些历史唯物主义的萌芽因素，与青年马克思的某些观点不谋而合。

第三，关于人的艺术感的一专与多能的关系问题。

---

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第320—321页。

费尔巴哈针对当时唯理主义者鼓吹人的意向(包括艺术才能)具有无限性和广泛性的观点,提出了人只能主要精通一门艺术、满足某一种艺术感的主张。他说:"通常说来,人能够从事的——至少,生产地、积极地能够从事的——,只是一门艺术,至多,也不过再有一些相关连的艺术而已。即没有一个人,同时掌握好几门艺术甚或一切艺术,即使他像米开朗基罗那样又是诗人,又是画家,又是雕刻家,又是建筑家,那么他主要地到底还是只精通一门艺术或一属艺术。人只要能精通某一门艺术,能满足某一种艺术感,那么,他就完全感到幸运和知足了。虽然他不能通过自己的创作来满足自己其余的艺术感,但是,他却能够通过别人的创作来得到满足。……我们之所以说人们过着集体的生活,也因为他们在这样的精神往来中互相补充。"① 这个观点从人的才能、潜力出发,辩证地处理了人的艺术感和艺术才能的一专与多能之间的关系,也辩证地处理了个体艺术感与集体艺术感在"精神往来"上的互补关系。他承认某一种艺术感的缺陷是一种缺陷,但他同时认为,"人在造就和满足某一种艺术感时,就也得到了完全的满足",即使像米开朗基罗那样有多种艺术才能和倾向杰出人物,也"总是有一个倾向,有一个意向,是占统治地位的,而其余的,则作为附属的才干而服从于或适合于这一意向的天才"②。

值得注意的是,费尔巴哈在论述上述观点时,还提出了两个重要的见解。(1) 人的本质力量是一个整体,各种艺术感是相联相通的。任何一种艺术活动,虽然只体现某一种艺术感,却要求整个人的全部本质力量的投入,也给人提供全面的满足。他说:

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》,上卷第322、324页。

"一个有诗感的绘画家，将在绘画内部得到满足和加以运用；一个有艺术感的手工业者，也将在手艺内部表现出来。凡是一切不完全是孤独的、机械的活动，都要求着整个的人，都要求着全部的力量，而正因为这样，也就提供给人全面的满足。"① 这里，关于人的各种艺术感的相通性和整体性的观点，及每一种艺术都能给人全面的满足的观点，都是很辩证的，是费尔巴哈的独到见解。(2)各门艺术和各种艺术家的创作之间都是相通的。"一切艺术都是诗"，这是黑格尔说过的；费尔巴哈补充道："在一定意义上同样可以说，一切艺术是音乐、雕塑术、绘画术。诗人也是画家，虽然并不是用手，而是用头脑；音乐家也是雕塑家，只不过他使他的形象沉浸于空气之流动着的元素中，然后，这个形象的印象，再经过听者的各种相应的运动，就可以有形有体地显示出来了；绘画家也是音乐家，因为，他不仅描绘出可见对象物给他的眼睛所造成的印象，而且，也描绘出给他的耳朵所造成的印象；我们不仅观赏其景色，而且，也听到牧人在吹奏，听到泉水在流，听到树叶在颤动。"②对各种艺术门类和艺术家之间的这种互通性，费尔巴哈仍是从人的诸感官(眼、耳等)之间的相通性(即通感)角度来论述的，其落脚点仍是人的本质力量。

第四，关于人的有限性与艺术理想和繁荣问题。

上面，已从艺术感等方面涉及了人的有限性问题。费尔巴哈又作了进一步的展开。他认为，"作为自然本质，人就不应当有一个特殊的、超乎人的规定"③，"人并没有什么别的规定，不过在于使自己表现为自己所是的本质"④。这种有限性具体来说，就是"人并不具有一个无终端的求知欲和完善化意向，反之，他宁

①②③④ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第322—323、323、312、314页。

可把他在特定时间所具有的知识的界限，不管是有意识地还是无意识地，看作人的本性的界限，……从而，他也就把他现在所想的、所知道的、所信仰的和所做的，看作人一般地能够想的、能够知道的、能够做的底最高峰"①。人在时、空两方面的有限性也在艺术发展和理想方面体现出来。

从时间上说，由于人把特定时间内的自身的界限规律化、"永恒化和神化"，所以"每一个时代都把它自己的诗人，它自己的艺术家，它自己的哲学家，它自己的英雄们称为永垂不朽"②。譬如"当希腊人还不能用他自己来造出奥林匹亚山的宙斯时，在他的头脑中，也就没有菲狄亚斯的理想，在他的内心中，也就没有对这样一件艺术品的需要"。在费尔巴哈看来，人的理想受制于人的本质力量的有限性，受制于特定时间内人的"本质重要的本性意向"和"重要的能力"，"力量怎样，理想也就怎样。当人类不过只能做出哥特舍式的诗歌时，人类也就把哥特舍看作一个诗人的理想"③。显然，费尔巴哈把艺术理想看成特定时间内人的有限本质力量的显现或产物；他还认为人们会根据各个时代有限的艺术理想树立艺术的典范和标准，并将之永恒化和神化。这就从一个独特的角度（人性有限性）论证了艺术和艺术理想的历史性和时代性，很有说服力。

从空间上说，由于人性的有限性特别是个体本质力量的有限性，决定了艺术发展须依靠公众的共同努力。费尔巴哈指出，由于人性的有限性，"实在有兴趣于艺术和科学的人"，"正是在艺术和科学的利益中完全满足"；而且，前面已说到，任何个人只

①② 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第332页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第323页。

能主要具有艺术科学的某一方面专长或才能，“一个人，一度把自己提高到艺术与科学的立场，捍卫它们的利益，那么，他也就必然会放弃他个人对全知和全能的要求……因为，只有依靠人们的合作，协力同心，艺术与科学才得繁荣”；接着，费尔巴哈明确提出“艺术与科学并不是私产，它们是人类的公产”的崭新思想。费尔巴哈视艺术为人类的公产，认为艺术繁荣不靠个别天才而取决于人们的合作的观点，已突破了传统的、德国古典美学的立场，而具有了某些社会主义思想的色彩。

此外，还应注意，费尔巴哈在许多场合都把艺术与科学并列起来加以论述，都看成人的本质力量的主要显现方式。就是说，他不但同其前辈一样，看到了艺术与科学、感性与理性两种方式的重要区别，而且，还注意到艺术与科学作为人类精神活动方式的内在共通性和密切联系，这不能不是一个重要的进展。

第五，关于宗教和艺术的关系问题。

费尔巴哈的人本主义立场总体上是对宗教持批判态度的，这也表现在他对宗教与艺术关系的处理上。

首先，他认为一般说来宗教对艺术是起压制作用的，是不利于艺术发展的。他说，宗教的基本立场是实践的、主观的立场，而只有处于尘世苦难、不幸的人才倾向于实践或主观，因为“在不幸之中人感到上帝是人的需要。乐趣欢乐使人扩张，而不幸、痛苦则使人收敛和压缩；在痛苦中人否定世界之真理性；一切迷住了艺术家的幻想和思想家的理性的东西，对他来说，都丧失其刺激，丧失其魔力；他沉潜于自身之中，沉潜于自己的心情之中”[1]。其意思是，宗教与人们的不幸、痛苦相联系，而痛苦使人

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第223—224页。

收敛、压缩，与艺术家的扩张的幻想（与艺术的乐趣）正好对立，因而是不利于艺术发展的。费尔巴哈并进一步把宗教看成一种非美学的直观。他把宗教的实践的直观与理论的美学的直观加以对照，认为"在宗教看来，世界一无所是。……只有理论才揭示世界的庄丽；理论的欢乐，是生活中至美的精神欢乐。但是，宗教不了解思想家的欢乐，……不了解艺术家的欢乐"；他充分肯定"理论的直观却是充满喜悦的、在自身之中得到满足的、福乐的直观，因为，它热爱和赞美对象；在自由知性之光中，对象像金刚石一样闪发出异样耀目的光辉，像水晶一样清澈透明"；他的结论是，"理论的直观是美学的直观，而实践的直观却是非美学的直观。宗教因为缺乏美学的直观，故而需要在上帝里面得到补偿"①。据此，他认为宗教是非美学、反美学，与艺术对立的。

费尔巴哈认为，艺术以人性为基础，以有限事物为依托，宗教远离人性和有限事物，它"对于彼岸事物的信仰，是一种绝对没有诗意的信仰"，"只有将有限事物的损失看成一种无限损失的人，才具有抒情的热情的力量。只有回忆不复存在的事物时的惨痛激动，才是人类的第一个艺术家和第一个理想家。但是对于彼岸事物的信仰，却将各种痛苦变成幻像，变成虚构"②。一句话，宗教的信仰蔑视人性和现世有限事物，必定毫无诗意，远离艺术。

其次，费尔巴哈对宗教与诗的幻想力、想象力作了比较分析，指出两者之异同。他考察了原始神、宗教的起源，认为是"幻想给人类造成了神"，"一个神，就是一个受宗教崇拜的东西。但

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第235—236页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷第106页。

是，一个对象，惟有在它成为幻想或想象力的一个本质、一个对象时，它才被人拿来做宗教崇拜的对象"，因此，"宗教及其对象即神，其原因或根源就是幻想、想象力"①。与此同时，他又指出，诗和艺术也主要依凭幻想和想象，并在特定意义上承认，"幻想是诗的主要形式或工具，所以人们也可以说：宗教就是诗，神就是一个诗意的实体"②。

但是，他并未真正将宗教与诗、艺术等同起来，并明确否定那种认为抛弃宗教就是抛弃诗和艺术的推论。他宣称自己"并不抛弃宗教"，即并不抛弃宗教中人性的、与艺术幻想一致的东西，"并不抛弃宗教的主观的即人性的因素和根据，并不抛弃感情和幻想，并不抛弃要将自己内心对象化和人格化出来的那种冲动"，即诗和艺术的冲动，他只"不过抛弃宗教的对象，或者不如说以往的宗教的对象罢了"。但同时，他更强调以非宗教的人生、历史进入诗和艺术的幻想，因为"人生、历史以及自然界，不是有足够的诗的材料供给我们么？画家不拿基督教对象来做画题，难道就没有其他可供绘画的材料么？我并没有抛弃艺术、诗、幻想；我反而只在宗教不是诗而是庸俗的散文之下去抛弃宗教"③。为此，他着重对宗教与艺术、诗的不同点作了细致区分：

> 不错，宗教是诗，但有一点与诗、与一般艺术不同，便是：艺术认识它的制造品的本来面目，认识这些正是艺术制造品而不是别的东西；宗教则不然，宗教以为它幻想出来的东西乃是实实在在的东西。艺术并不要求我将这幅风景画看作实

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第680—681页。

②③ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第683、684页。

在的风景，这幅肖像画看作实在的人；但宗教则非要我将这幅画看作实在的东西不可。纯粹的艺术感，看见古代神像，只当作看见一件艺术品而已，但异教徒的宗教直感则把这件艺术作品、这个神像看做神本身，看做实在的、活的实体。[①]

应当说，费尔巴哈的这一区分是颇有见地的，特别是对早期宗教来说，这一区分更符合实际。就是说，宗教幻想把幻想当实在，而艺术幻想则明知幻想而要幻想；前者把幻想出来的神当实在加以膜拜，后者把幻想出来的形象当外观加以欣赏（审美）。在费尔巴哈之前，很少有人作出这样的具有人本主义色彩的区分，这是值得注意的。在这种区分基础上，费尔巴哈揭露了基于宗教幻想的宗教艺术的自欺性，他说，宗教的艺术只是"将宗教的幻想实现出来"，"人要经过艺术，恰切点说，经过宗教艺术，使得不存在的东西存在起来；宗教艺术乃是人的一种自我欺骗"[②]。这个批判是一针见血的。

再次，费尔巴哈还花了不少篇幅从历史发展的角度论述宗教与艺术的关系，有些观点相当精辟，主要有：(1) 宗教是包括艺术、科学在内的一切文化的最初形式和来源。他指出："宗教不是别的，正是人类生活上最初的然而还粗鄙和庸俗的文化形式；所以，人类文化上每个时代，每个重要阶段，都是伴同宗教而开始的。所以，后来成为人类自我活动的对象，成为文化上事情的一切东西，当初都是宗教的对象；一切艺术，一切科学，（或其萌芽，其最初因素，因为一种艺术、一种科学，当其发展完成后，就

① 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第684—685页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷第696页。

停止其为宗教了)当初都是宗教及其代表人即教士的事情。"[1]这实际是说,艺术萌芽于宗教活动,当它发展成熟时就从宗教中独立出来了。艺术起源于原始宗教的观点,十九世纪后半期在西方被许多人类学家、社会学家以大量实证材料所发挥、论证。费尔巴哈可算创始者之一,十分难能可贵。(2) 从原始未开化民族到逐步开化民族的祭祀方式中,可以发现艺术和审美感发生的根据。费尔巴哈从希腊、罗马人的百牛祭与未开化民族的鱼尾、兽角、骨爪祭的区别中发现,未开化民族除了胃肠需要、利益外别无其他,他们只能祭那些胃肠无法吃的东西;而"已开化的人,则有审美的愿望和需要","他们还要嗅些、看些和听些惬意的东西;总而言之,他们有艺术感。一个民族既然有了艺术感做他们的神,他们自然也就有了富于艺术感的祭品"[2]。这个观点以唯物主义的态度,从原始民族物质生活的开化程度的变化,揭示出艺术和审美感在原始宗教(如祭祀物品、仪式)中的发生和萌芽。这是相当深刻的。(3) 总体上看,艺术和人类文化同宗教发展的进程相一致。费尔巴哈阐释道,"当人还是单纯的自然人时,他的上帝也就是单纯的自然神。人住到房子里去,他就也将他的上帝搬进教堂里去。教堂只表明人对美丽的建筑物的珍重。崇奉宗教的教堂,其实乃是崇奉建筑艺术的教堂","随着人由路旁蒙昧的状态上升到文化",宗教也逐渐摆脱原始形态,艺术也才逐渐发展起来,如"只有后期的一些有教养的希腊艺术家,才在神像中使尊严、大度、肃穆和欢乐之概念具体化"[3]。这样一种富有历

① 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第711—712页。

② 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第576页。

③ 《费尔巴哈哲学著作选集》,下卷第46—47页。

史感的阐释是有说服力的。

最后，费尔巴哈以大量史实和材料对中世纪基督教艺术的发展作了历史的分析，对基督教反艺术、反人性的实质作了深刻的批判。(1) 他指出，在中世纪初期，“艺术起初也是为教会服务的，被教会仅仅看作用以虔敬和赞扬自己的手段”，但后来走向反面，产生与“宗教精神相对立的原则”；艺术在其不完善时才可能充当宗教的工具，“在它发展的高级阶段”就走向与宗教对抗了。他举造型艺术为例，开始只能以修道院为唯一避难所，后来在城市和自由国家得到发展，这个历史证明，“只有在独立的世俗感和具体的世俗精神及到发展的城市和自由国家里，艺术才获得一种典范的完美的、与自己的本质和美的概念相符合的存在”①。(2) 他发现，艺术的繁荣与宗教的衰落成正比。他引证十五世纪普罗塔斯的喜剧取代了宗教剧后戏剧才获得复兴的史实证明，“艺术获得极大发展和繁荣的时期，与天主教信仰和教会极度衰落、科学得到复兴、新教开始出现的时期是一致的”。(3) 他强调指出，艺术与宗教在自由、美感等方面是根本对立的。他说，“艺术在其自由方面和宗教信仰在其拘泥狭隘方面就是如此地针锋相对”，“否定性的宗教感和美感就是如此强烈地相互抵触”②。在这个强烈对照中，费尔巴哈实际上肯定并重申了德国古典美学认为艺术的根本特征在自由的美感的思想，而且更自觉地把艺术的自由和审美本质与宗教尖锐地对立起来。(4) 他指出，发展到那个时代，艺术虽部分仍未摆脱宗教的束缚，但“美本身已经成为人的对象，对艺术本身的兴趣已成了目的本身，一种独立的、洁白无瑕的、没有被异己的联系弄得模糊不清的关于

①② 《费尔巴哈哲学史著作选》，第1卷第13—14页。

纯洁的美和人性的感觉出现了"[1];"艺术和科学和精神"从宗教精神中创立了一个相反的原则,即"纯粹人性的自由的、自我意识的、博爱的"的精神,它把宗教精神"从世界统治的宝座上推下来","而自己则成为世界的原则和本质,成为新时代的原则"[2]。这里,一方面把艺术、审美与人性、博爱紧紧联系起来,体现其反宗教背后的人本主义立场;另一方面把与宗教精神相对立的艺术和科学的精神,也即人性和自由的精神,奉为"新时代的原则",要以此为动力,把时代推向前进。费尔巴哈对艺术、科学精神的倡导是应当肯定的,但以此作为新时代的旗帜和推进历史的动力,则不免显得空泛和苍白,其人本主义的局限性也就显露无遗了。

总起来看,费尔巴哈的人本主义美学观和艺术理论,是从批判黑格尔的唯心主义哲学、美学和宗教神学出发的。它以人为根本,以人的感性本质的对象化为核心,对美、审美、美感、艺术美、天才、艺术与手工艺劳动的关系、艺术感、艺术想象和幻想、艺术理想和繁荣、艺术与科学的关系、艺术与宗教的关系、艺术的起源与历史发展等一系列重要的美学问题作出了独特的唯物主义的阐释,对德国古典美学有一定的推进,对马克思主义美学的形成有直接的启示。

费尔巴哈美学的主要贡献和成就是:(1) 对从康德到黑格尔的美学的唯心主义形态,作了深刻的批判和彻底的颠倒,把美学的根基建立在自然和人的现实生活基础之上,特别是把黑格

① 《费尔巴哈哲学史著作选》,第1卷第13—14页。

② 《费尔巴哈哲学史著作选》,第1卷第15页。

尔的抽象的绝对理念(实为理念化的人)改造为活生生的有血有肉的实际存在的自然人,从而在人本主义立场上恢复了唯物主义美学的权威。(2) 对宗教唯心主义的异化本质作了深刻的揭露和批判,并从宗教本质的揭示中发现了艺术和美的本质也在于人的本质、主要是人的感性本质的对象化,且从理论上作出了明确的表述和阐释。(3) 费尔巴哈的美学和艺术理论对康德以来的唯心主义美学作了唯物主义的改造,特别是将黑格尔"美是理念的感性显现"的美学核心命题改造为"美是人的感性本质的对象化",使德国古典美学最终转到了唯物主义轨道上来,完成了从康德的主观唯心主义美学到黑格尔的客观唯心主义美学再到费尔巴哈的唯物主义美学的历史性转斩,为德国古典美学的前进运动划上了句号。(4) 费尔巴哈的人本主义美学,开创了美学研究同自然、同人的现实生活和对美好未来的追求相联系的新思路,对后起的进步美学,特别是俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基的美学产生了直接的重大的影响。(5) 德国古典美学的优秀传统之一是始终将艺术和美与主体(人)紧密联系在一起考察,费尔巴哈继承并发展了这一传统,首次明确将艺术和美的本质归结为人的本质的对象化,这一新思路对青年马克思《1844年经济学—哲学手稿》中的美学思想有直接的启示,并在实际上对一个多世纪来马克思主义美学的形成和发展,发生着深远的影响。

费尔巴哈美学思想的局限性也是很突出的。首先,他对美学和艺术缺乏系统、深入的研究,与康德、谢林、席勒、黑格尔等人相比,他缺少专门、系统的美学著作,他的美学、艺术观点散见于其哲学著作之中,虽在人本主义立场上有内在的一致性,但缺乏系统性,比较零碎。其次,除了其人本主义基本立场以外,他的具

体美学、艺术观点往往机智多于深刻，有的还流于肤浅。这同他在批判黑格尔思辨哲学的唯心主义实质的同时，忽视乃至丢弃了辩证法有直接的关系，他抛弃了黑格尔美学中丰富的辩证法思想，在论述问题时往往不注意从对象的矛盾运动、对立统一中去把握对象。譬如在人与自然的关系问题上，黑格尔《美学》中还注意到人改变自然、人化自然的实践性，而费尔巴哈则把人完全融化、归附于自然，成了消极被动的实体，其主张的人的本质的对象化亦多停留于思维和静观，缺乏真正的实践活动的内涵，这导致其美学的直观性，缺乏辩证法的理论深度。再次，费尔巴哈美学的最严重缺陷还在于对人、对人的本质所作的自然主义的抽象理解。正如马克思所指出的，他把人的本质只理解为"一种内在的、无声的、把许多个人纯粹自然地联系起来的共同性"，而未将现实的人看成一切社会关系的总和，[1] 这样，人类的社会生活、物质生产活动完全不在其视线之内，所以，就历史观而言，费尔巴哈仍未跳出唯心主义窠臼。因此，费尔巴哈的人的本质对象化理论，仍停留于自然化的人论阶段，并未上升到人化自然论的高度；他的美学观，也因此停留于把审美看成一种照镜子式的静观活动，而不是在社会实践中改造对象又改造自我的创造活动，这就不能科学地说明艺术和审美活动的本质，反而陷入非社会、非历史的境地。纵观其美学观，缺乏社会性和真正的历史感，乃是致命弱点。在此意义上可以说，费尔巴哈美学的人本主义立场和性质，既造成了它的重大成就，也铸就了它的严重弊端，它们是费尔巴哈人本主义思想的一对孪生子。

---

① 《马克思恩格斯全集》，第3卷第5页。

本卷人名译名对照表

A

Arnim	阿尔尼姆

B

Borovski	波洛夫斯基
Botmer	波特玛尔
Bouhours	鲍尔
Breitinger	布莱丁格
Brentano	布伦塔诺
Bürger	毕尔格
Burke	博克

C

Cassirer	卡西尔
Cervantes	塞万提斯
Cicero	西塞罗
Cohen	柯亨

D

Darwin	达尔文

Descartes	笛卡尔
Dubos	杜博
Dürer	丢勒

E

Eichendorff	艾辛道尔夫
Epikur	伊壁鸠鲁

F

Fichte	费希特
Friedrich II	腓特烈二世

G

Goethe	歌德
Gottsched	哥特谢特
Gracian	格拉西安

H

Harmann	哈曼
Harsdorfer	哈尔斯多夫
Hegel	黑格尔
Heine	海涅
Herder	赫尔德
Hobbes	霍布斯
Hogarth	荷加斯
Holderlin	荷尔德林
Hume	休谟
Hutcheson	哈奇生

K

Kant	康德
Kleist	克莱斯特
Klorstock	克洛普史托克
Konig	柯尼希
Kopurnikus	哥白尼

L

Leibnitg	莱布尼茨
Lessing	莱辛
Locke	洛克
Lucretius	卢克莱修

M

Mendelssohn	门德尔松
Michelangelo	米开朗基罗
Milton	弥尔顿
Moliere	莫里哀
Montesquieu	孟德斯鸠

N

Newton	牛顿
Novalis	诺瓦里斯

O

Orid	奥维德

P

Pascal	巴斯卡尔
Paul	保尔

Petraca	佩脱拉克
Plautus	普劳图斯
	R
Rafael	拉斐尔
Reinhold	莱茵霍尔德
Rousseau	卢梭
	S
Schelling	谢林
Schiller	席勒
Schlegel,F	F·施莱格尔
Schlegel,W	W·施莱格尔
Schleirmacher	施莱尔马赫
Schulz	舒尔茨
Seneea	塞内加
Shakespeare	莎士比亚
Solger	索尔格
Sterne	斯特恩
Swift	斯威夫特
	T
Tieck	蒂克
	V
Vergil	维吉尔
Voltaire	伏尔泰
	W
Wackenroder	瓦肯罗德

Wieland	维兰德
Winckelmann	温克尔曼
Wolff	沃尔夫